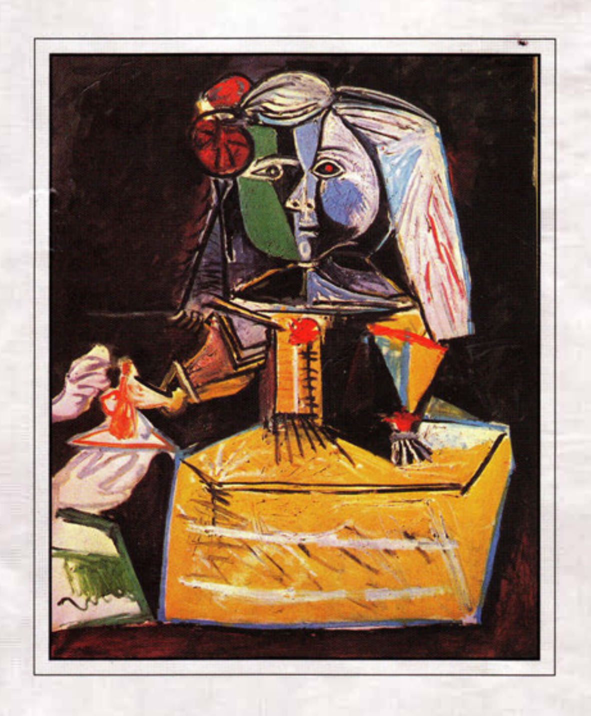
00023UD01A01

Unidad Didáctica

Historia

HISTORIA DEL ARTE



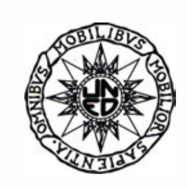
Sagrario Aznar Almazán
Alicia Cámara Muñoz





Sagrario Aznar Almazán
Alicia Cámara Muñoz

HISTORIA DEL ARTE



Universidad Nacional de Educación a Distancia

UNIDADES DIDÁCTICAS (00023UD01A01)
HISTORIA DEL ARTE

Librería UNED: C./ Bravo Murillo, 38 - 28015 Madrid
Teléfs.: 91 398 75 60/73 73 E-mail: libreria@adm.uned.es

ISBN: 84-362-4640-3
Depósito legal: M. 38.540-2002

Primera edición: septiembre de 2002

Impreso en España - Printed in Spain
Compuesto e impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid

ÍNDICE

Unidad Didáctica IV
EL ARTE EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Los temas 1 a 4 y 15 a 20 han sido realizados por la profesora Sagrario Aznar. Los temas 5 al 14 han sido realizados por la profesora Alicia Cámara.

Unidad Didáctica I

EL ARTE EN EL MUNDO ANTIGUO

Tema 1

La Prehistoria y las primeras civilizaciones

A finales del Paleolítico, un hombre nómada empieza a pintar en el interior de las cuevas que habita. Cuando cerremos este tema, todavía en el primer milenio antes de Cristo, el hombre ya será sedentario, su arte mucho más refinado y su arquitectura todavía hoy es capaz de impresionarnos. Sin embargo, el camino había sido difícil y desde las primeras pinturas rupestres hasta las pirámides egipcias, el hombre ha tenido que aprender algo más que a convivir y a organizarse en sociedades más o menos estables.

1. LA PREHISTORIA

El hombre comenzó a caminar erguido sobre la tierra hace unos cuatro millones de años. Los primeros restos de un ser humano artesano, hábil con las manos, se remontan a aproximadamente dos millones de años y son básicamente armas o utensilios de piedra con escaso interés artístico.

Sin embargo, las primeras manifestaciones de arte reconocidas como tales «sólo» tienen 35.000 años de antigüedad, aunque es evidente que tuvieron que estar precedidas por millares de años de lento perfeccionamiento. Nacieron a finales del Paleolítico, en el Cuaternario, cuando el hombre todavía era nómada, vivía sobre todo de la caza o de la pesca, y desconocía la ganadería, la agricultura y la arquitectura. El hombre primitivo se refugiaba en cuevas, muchas de las cuales se han descubierto en España y en el sudoeste de Francia. Allí es donde se formaron las primeras comunidades humanas y allí es donde el hombre empezó a pintar y a esculpir por razones que en parte todavía son un misterio para nosotros.

En el caso de la escultura llaman la atención las llamadas *venus* prehistóricas, como por ejemplo la de Lespugue, que durante el periodo paleolítico repitieron más o menos las mismas características. Siempre se tra-

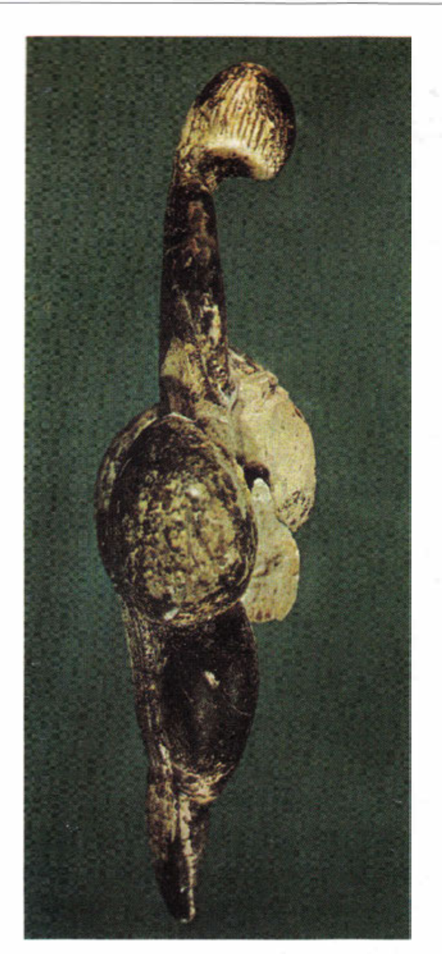



LÁMINA 1. Venus de Lespugue.

ta de pequeñas piezas en las que se exageran mucho los rasgos sexuales (por lo que también se llaman esteatopigias) y, sin embargo, se desatiende el resto del cuerpo hasta el punto de que la mayoría de ellas carecen de rostro. Todas presentan pechos abultados y abdómenes y muslos desproporcionados, lo que indica su probable función como ídolos de fertilidad.

En lo que se refiere a las primeras pinturas de la Prehistoria, tanto cronológica como estilísticamente, se pueden distinguir dos escuelas: la francocantábrica y la levantina.

La escuela francocantábrica, de la que es un espléndido ejemplo la sala de los bisontes de la cueva de Altamira (ver el comentario al final del tema) y las pinturas de la cueva de Lascaux en la Dordoña (Francia), se

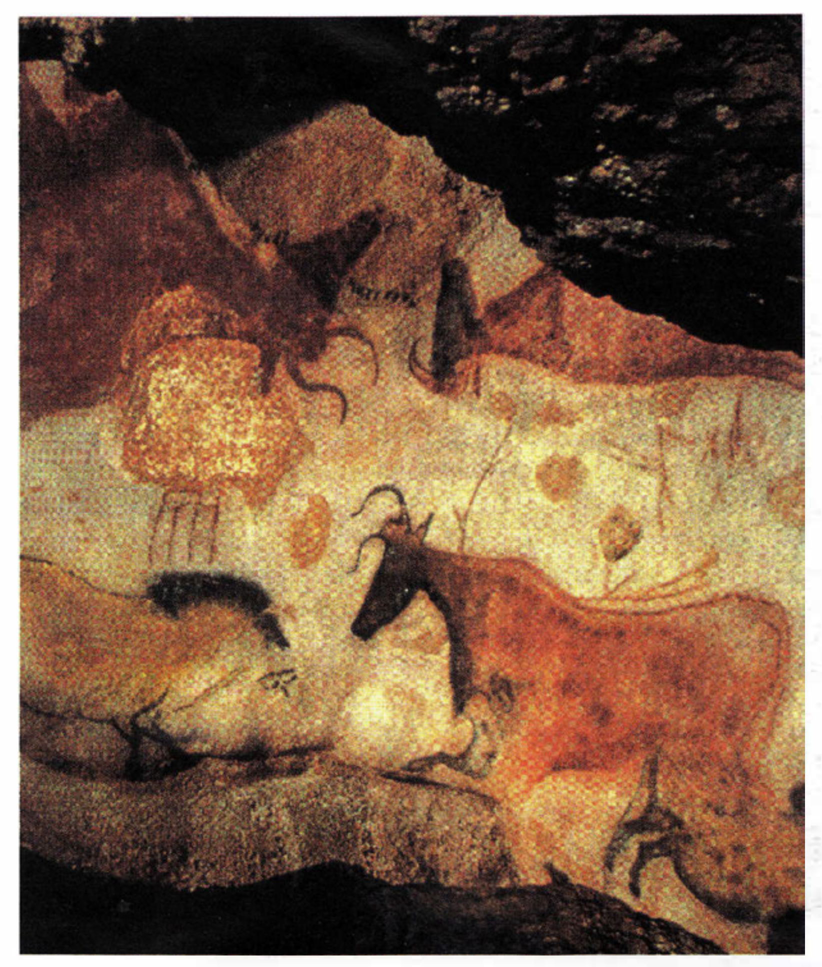


LÁMINA 2. Cueva de Lascaux, Francia.

desarrolla al final del Paleolítico y se caracteriza porque en ese momento los hombres pintaban o grababan figuras de animales aislados en las partesm ás profundas de las cuevas, en lugares prácticamente inaccesibles, lo que en gran medida ha favorecido que se conserven hasta nuestros días. Estos animales aparecen de forma desordenada sobre las paredes (muchas veces incluso superpuestos unos a otros) y están pintados de una forma extremadamente naturalista, en ocasiones acoplando la forma del animal a la constitución natural de la roca. Siempre son polícromas: entre sus colores, sacados de materias orgánicas, predominan el tierra y el negro (procedente de la combustión de la madera) y su disolvente suele ser grasa animal a veces mezclada con sangre.

Sigue siendo un enigma la razón por la que los primeros seres humanos empezaron a pintar, pero parece bastante probable que lo hicieran por razones mágico religiosas. En una comunidad casi exclusivamente de cazadores no es difícil que los hombres ejercieran una magia simpática o de atracción sobre los animales que deseaban cazar. El hombre podía creer que si pintaba un animal (a veces incluso rodeado de flechas) tenía más posibilidades de poseerlo o al menos de quitarle parte de su potencia y así facilitar su caza.

Por el contrario, la escuela levantina se desarrolla en el Neolítico y presenta novedades importantes que se pueden apreciar en esta escena de la cueva de Cogul (Lérida).

En primer lugar, cambia el emplazamiento y la pintura ya no se lleva a cabo en la profundidad de las cuevas, sino simplemente en abrigos exteriores e incluso a plena luz del día. La figura humana, que antes escaseaba, aparece ya perfectamente definida y llega a agruparse en escenas de caza, pesca o danzas rituales. Por último, los colores son planos y el estilo resulta mucho más esquemático.

Hacia el año 8000 a.C. se inicia en el Próximo Oriente lo que se ha llamado «la revolución neolítica» y lo cierto es que fue una revolución en todo el sentido de la palabra. Se produjeron los primeros ensayos des-



LÁMINA 3. Cueva de Cogul, Lérida.

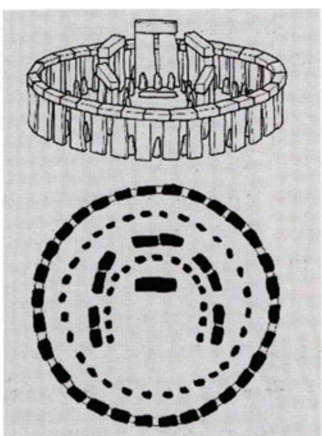



LÁMINA 4. Conjunto de Stonehenge, Inglaterra.

tinados a la domesticación de animales y a la producción de granos alimenticios, es decir, el principio de la ganadería y la agricultura, dos trabajos que permitieron que el hombre se hiciera sedentario y, en consecuencia, propiciaron el nacimiento del tejido, de la cerámica y, sobre todo, de una primera arquitectura unida a determinadas ideas religiosas nuevas.

Durante este periodo la pintura va a acentuar la tendencia esquemática, que ya había iniciado en la escuela levantina, hasta el punto de que las formas naturales terminan convirtiéndose en simples signos, tan alejados de la realidad, que sólo conociendo muy bien las diferentes etapas de su evolución es posible descifrar lo que representan. Evidentemente los temas decorativos de carácter geométrico tuvieron un mayor desarrollo y empezaron a aparecer con bastante regularidad en la cerámica.

Sin embargo, el gran descubrimiento del Neolítico serán las primeras manifestaciones arquitectónicas. El hombre sedentario empezó a tener ya preocupaciones religiosas, referidas sobre todo al culto a los muertos, y comenzó a construir una arquitectura de carácter megalítico, es decir, formada por enormes piedras, con la función de tumbas. El menhir, una enorme piedra vertical, aunque a veces puede aparecer en alineaciones o formando círculos que llevan el nombre de «cromlech», como en el caso de Stonehenge (Inglaterra). Por su parte, el dolmen es algo más complicado. Como el significado de su nombre indica («mesa de piedra»), en su versión más simple, está formado por varias piedras verticales con una o varias horizontales encima, pero puede llegar a complicarse, como en el

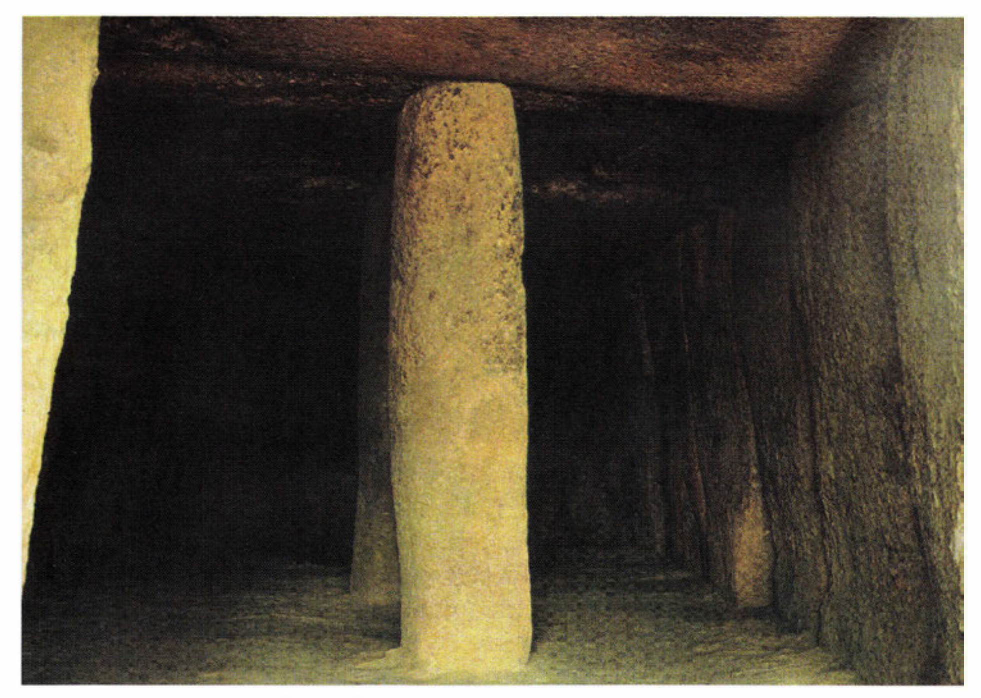


LÁMINA 5. Cueva de Menga, Antequera.

caso de la Cueva de Menga en Antequera (Málaga), hasta formar una verdadera cámara funeraria que puede o no tener un corredor de ingreso y que a veces aparece cubierta por un túmulo de tierra.

2. MESOPOTAMIA

Prácticamente al mismo tiempo, entre el 2500 y el 3000 a.C., dos lugares distintos introdujeron al hombre en la historia gracias a la escritura: Egipto y Mesopotamia. Durante casi tres siglos ambos centros mantuvieron características completamente distintas, pero también disfrutaron de numerosas relaciones y contactos mutuos.

En el segundo milenio antes de Cristo nace Mesopotamia, «la tierra entre ríos», entre el Tigris y el Eufrates. Como se puede ver en el mapa, Mesopotamia es un valle con escasas defensas naturales, surcado por dos ríos y fácilmente franqueable desde todas direcciones. En consecuencia, su historia es el relato interminable de rivalidades locales, numerosas incursiones extranjeras y, de vez en cuando, implantaciones repentinas de algún determinado poder militar. Su compleja historia impidió que



LÁMINA 6. Mapa de Mesopotamia.

pudiera unir bajo una sola corona la totalidad del territorio, aunque algunos soberanos lo intentaron e incluso en ocasiones consiguieron llevarlo a cabo durante breves periodos de tiempo.

En pocas palabras, la complicada historia de este territorio se puede esquematizar de la siguiente manera: en principio, los creadores de la civilización mesopotámica son los sumerios, un pueblo de origen oscuro que se implantó en la parte baja del valle, con una lengua que no está emparentada con ninguna que conozcamos, pero que desarrollaron un sistema de escritura, la escritura cuneiforme (es decir, «en forma de cuñas»),

sobre tablillas de arcilla gracias a las cuales hemos podido conocer mucho de su organización y de sus creencias. Sin embargo, la civilización mesopotámica no adquiere pleno desarrollo hasta la llegada de los asirios (1000-612 a.C.), los cuales, bajo una serie de monarcas poderosos, acabaron ampliando su imperio hasta incluir todo lo que actualmente conocemos como la antigua Mesopotamia. El imperio asirio se derrumbó al caer Nínive frente a los medos y los escitas en el 612 a.C. Entonces, el general asirio en la Mesopotamia meridional se proclamó rey de Babilonia y, bajo su soberanía y la de sus sucesores (612-539 a.C.), la ciudad vivió un breve y último florecimiento antes de ser conquistada por los persas.

En el valle de Mesopotamia la organización política se basaba en una serie de ciudades-estado, normalmente independientes, que mantenían un dios local propio al que consideraban como su propietario. Todo en la ciudad estaba sometido a sus órdenes, transmitidas al pueblo por medio de un monarca que era más una especie de administrador humano de la divinidad que su sucesor en la tierra, y cuyo papel principal se podría resumir en su actividad como dominador de pueblos y caudillo de expediciones guerreras. El resultado era una sociedad bastante bien planificada cuyo centro administrativo era el palacio.

Los palacios estaban formados por numerosas dependencias, patios y salones de recepción. Edificados sobre enormes mesetas con rampas de acceso, se encontraban siempre dentro de un recinto amurallado reforzado por torres y con varias puertas monumentales flanqueadas por torreones. En su esquema básico sirvieron como modelo no sólo a los palacios romanos, cuando se orientalizó el imperio, sino también a algunos medievales, fundamentalmente los bizantinos y los árabes. Siempre estaban decorados con relieves con representaciones de animales y de escenas de la vida del monarca, sobre todo guerras y cacerías.

En su interior se encontraba el templo o zigurat, una torre escalonada de una altura enorme, comparable a la de las pirámides egipcias. En él, una serie de escaleras y rampas conducen a una plataforma en la que se halla el santuario. El recinto principal, o cella, donde se ofrecían los sacrificios en honor del dios, era una sala estrecha flanqueada por una serie de estancias menores. La trayectoria procesional desde la planta baja hasta la cella obligaba a recorrer todos los lados del templo en una especie de espiral angular, en realidad un acceso en eje quebrantado muy distinto al lineal que encontraremos en Egipto.

Al ser muy escasa la piedra, el material de la arquitectura mesopotámica es sobre todo el adobe y el barro cocido al sol, cuya mala conservación explica los pocos restos de arquitectura que quedan y el hecho de

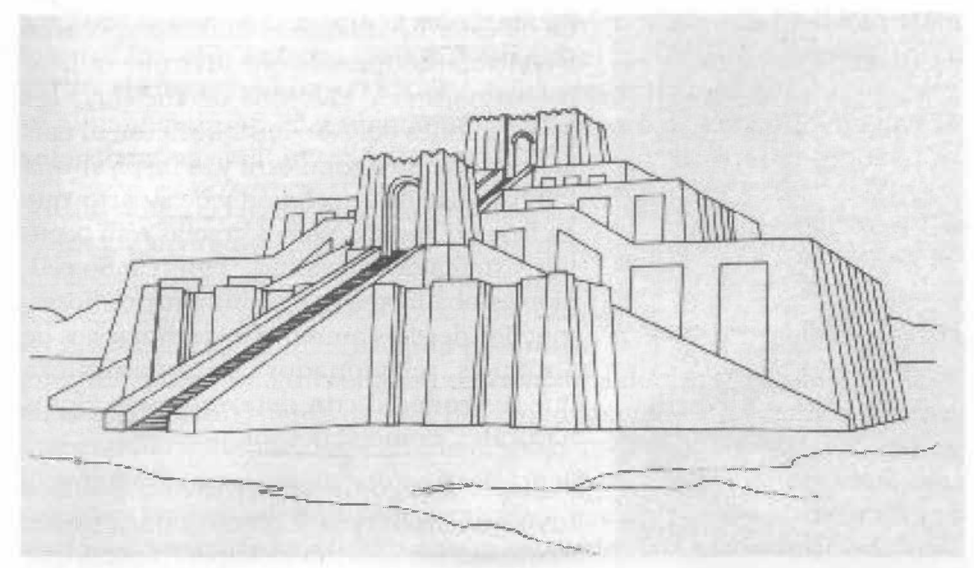


LÁMINA 7. Reconstrucción de un zigurat.

que la mayoría sean cimientos. Sin embargo, el poco peso de este material favoreció la sustitución del dintel por el arco, casi siempre de medio punto, y la techumbre adintelada por la bóveda, así como la escasa importancia que se le concedió a la columna. A veces, sobre todo en el periodo neobabilónico, la arquitectura se decoraba recubriéndola con cerámica, es decir, barro cocido y vidriado por uno de sus frentes.

Sin embargo, el desarrollo de la escultura no resultó tan uniforme, aunque destacan, por encima de cualquier otro ejemplo, los relieves asirios, siempre centrados en ensalzar la figura del monarca. Así, presentan al soberano en expediciones militares con todo su ejército, o solo, en unas cacerías, casi siempre de leones, organizadas exclusivamente para su glorificación personal. Los relieves mejor conservados, como *La leona herida* (ver comentario al final del capítulo), reflejan un naturalismo, derivado de un meticuloso espíritu de observación, y una destreza técnica de características bien diferentes a sus contemporáneos egipcios.

3. EL MUNDO EGIPCIO

Entre el 2500 y el 3000 a.C., Egipto consiguió unificarse bajo el poder de los faraones. El país era una estrecha pero fértil franja de terreno que se extendía a ambos lados del río Nilo y cuya vida dependía en gran medi-



LÁMINA 8. Mapa de Egipto.

da de éste. En cuanto el hombre aprendió a controlarlas, para lo que tuvo que utilizar instrumentos y cálculos de medida, las inundaciones del Nilo enriquecieron al país al favorecer su agricultura y al inspirar una buena parte de su religión y de su arte, que ha llegado hasta nosotros gracias a su peculiar sistema de escritura jeroglífica. Su religión estaba formada por numerosos dioses, muchos de ellos animales o derivaciones de animales, relacionados con la naturaleza que les rodea o con determinados ciclos naturales, como el del sol.

Sin embargo, la organización política tuvo que ser férrea y cerrada para poder mantener un sistema de supervivencia que llegó a durar casi tres milenios de historia. El faraón, un dios en la tierra, era la cúspide de un sistema altamente jerarquizado, teocrático. Por debajo de él, y en el siguiente orden, se situaban los nobles, los sacerdotes, los escribas o diferentes funcionarios, el pueblo llano y, finalmente, los esclavos.

En lo que se refiere a sus creencias, la principal preocupación de los egipcios era la muerte, la vida de ultratumba. El egipcio estaba convencido de que hay una vida más allá de la muerte, para la que era imprescindible conservar bien el cuerpo. Es decir, para salvar el cuerpo de su destrucción natural los egipcios buscaron siempre las mayores garantías posibles. El cuerpo del difunto primero se embalsamaba, luego se envolvía en fajas de lienzo sembradas con diferentes amuletos y finalmente se le depositaba en un sarcófago que a su vez se metía en otros cada vez más grandes y más macizos. Así llegaba a la cámara funeraria, el espacio principal de la tumba, en la que estaba su doble o Ka (es decir, una escultura hecha exclusivamente con el fin de albergar el alma del difunto si al cuerpo le pasaba algo a pesar de todas las precauciones). Además, el egipcio pensaba que el difunto podía tener necesidades materiales y para ellas construyó siempre una sala en la que se depositaban alimentos y esculturas de los sirvientes, o al menos se los representaba en las paredes.

Toda la historia egipcia se puede dividir en tres periodos fundamentales: el Imperio Antiguo (2800-2052 a.C.), el Imperio Medio (2052-1570 a.C.) y el Imperio Nuevo (1570-715 a.C.), tres mil años en los que el arte va a mantener una estabilidad que caracterizará de un modo muy particular todas sus manifestaciones.

Sin duda, el legado más impresionante del mundo egipcio es su arquitectura, una arquitectura colosal, de enormes proporciones, fuera de cualquier escala humana, y muy propia de un pueblo con esas creencias religiosas y ese sistema político social. Se trata de una arquitectura siempre en piedra, adintelada y sostenida por muros muy gruesos formados por grandes sillares que trasladaban con embarcaciones a lo largo del Nilo y, en tierra, por el sistema de rodillos. En todas las construcciones es fundamental la columna, también de grandes proporciones. Tiene la superficie lisa o fasciculada indistintamente, una basa en forma de disco y unos capiteles inspirados en la fauna y la flora que habita el valle del Nilo, es decir, con forma de loto (lotiformes) o de papiro (papiriformes) y que pueden aparecer cerrados o abiertos (campaniformes). Por fin, tanto los muros como las columnas presentan una profusa decoración que puede ser vegetal (de nuevo el loto, el papiro o la palmeta egipcia), animal (el escarabajo, por ejemplo), formada por símbolos sagrados (el globo alado del sol) o con inscripciones jeroglíficas.

Debido a sus creencias religiosas, las dos principales construcciones de la arquitectura egipcia son los templos y las tumbas. La mayor parte de los templos se iniciaron durante el Imperio Antiguo, pero fueron siempre edificaciones abiertas en las que las generaciones posteriores pudieron añadir salas nuevas e incluso adosar templos secundarios. Es el caso del templo de Karnak (ver comentario al final del capítulo) o del de Luxor en Tebas, ambos terminados en el Imperio Nuevo. Lo primero que aparecía en el templo, siguiendo un recorrido lineal, era una avenida de esfinges que llegaba hasta la fachada. Ésta estaba formada por dos muros o pilonos en talud colosales, que impedían la vista del resto del templo, y una puerta adintelada delante de la cual se colocaban los obeliscos. Ya en el interior aparecía una sala hípetra o patio abierto con columnas, seguida de una sala hipóstila o sala de columnas que normalmente tenía la nave central más elevada que las laterales de manera que se aprovechaba el desnivel para colocar las claraboyas de iluminación. Al final estaba el sancta-sanctorum, una sala simple rectangular en la que se veneraba a la divinidad y a la que sólo tenían acceso los sacerdotes y el faraón. A lo largo del interior del templo se tendía a una progresiva y misteriosa oscuridad favorecida por la ausencia cada vez mayor de vanos y por la disminución en altura del techo.

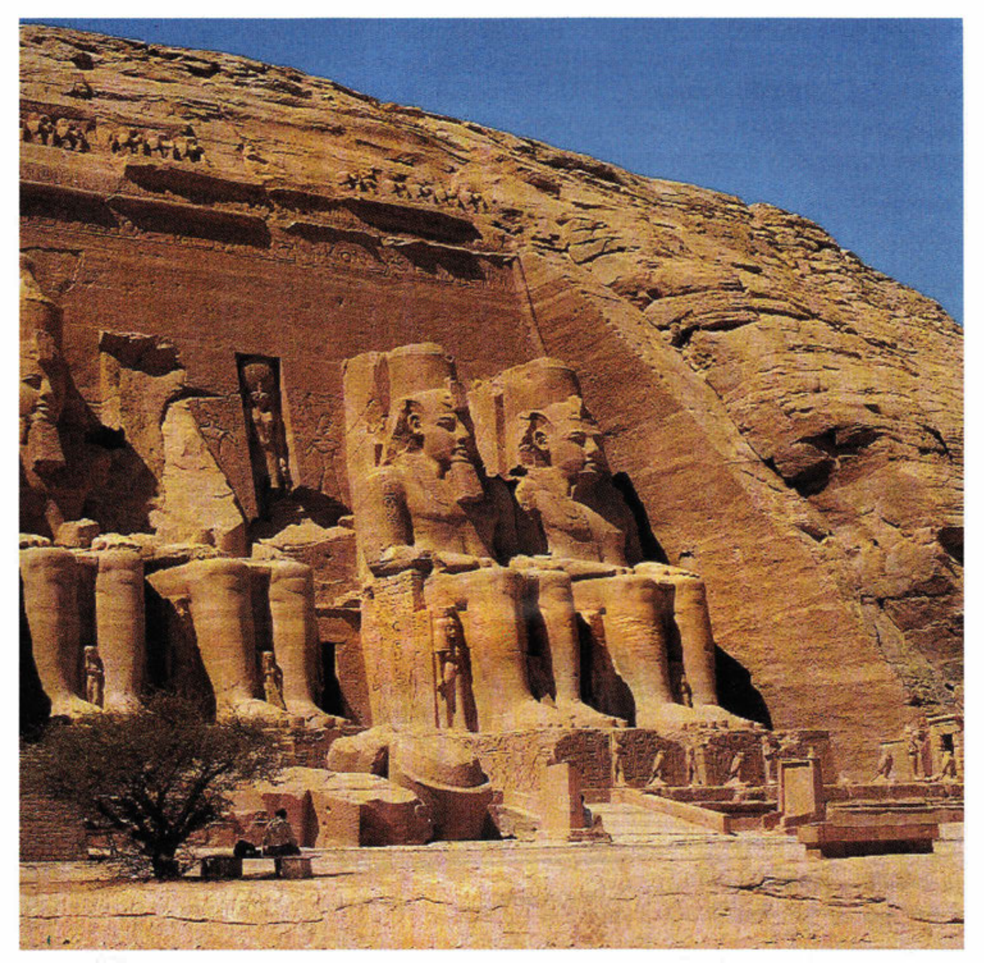


LÁMINA 9. Gran Speos, Abu Simbel.

En el Imperio Nuevo algunos templos, también colosales, se excavaron en la roca. Son los llamados speos de los que los mejores ejemplos son el Gran y el Pequeño Speos construidos por Ramsés II en Abu Simbel.

Las tumbas, sin embargo, tuvieron una evolución más acusada. La primera tumba que surge durante el Imperio Antiguo es la mastaba, una construcción horizontal que presentaba una capilla al nivel de la tierra, con la puerta al exterior, completamente decorada en sus paredes con relieves o pinturas de tema funerario o directamente relacionados con la vida del difunto. Por debajo del nivel de la tierra, en el fondo de un pozo, se encontraba la cámara funeraria con el sarcófago.

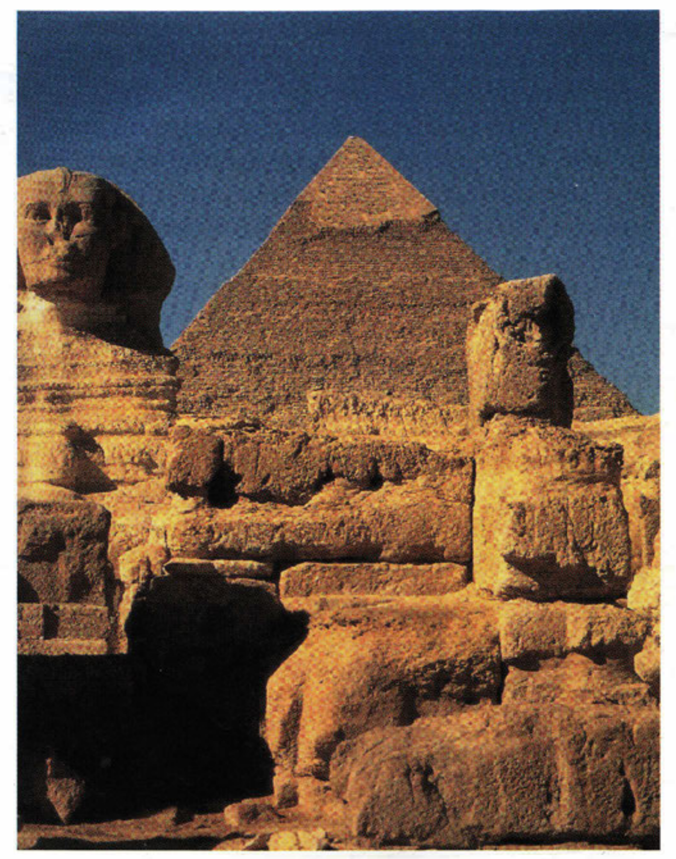


LÁMINA 10. Conjunto de Gizeh.

También en el Imperio Antiguo, aunque su construcción se prolonga durante mucho más tiempo, surgieron las pirámides. El ejemplo más famoso son las de Keops, Kefrem y Micerinos que constituyen, con la gran esfinge, el conjunto de Gizeh. En ellas la cámara funeraria está lo más disimulada posible, perdida entre un laberíntico sistema de corredores y estancias diferentes. Concebidas siempre bajo un complicado artificio numérico, tenían además un valor simbólico pues representaban a Ra, el dios del sol, en su momento de esplendor diurno, cobijando con sus rayos la tumba del faraón.

Ya en el Imperio Nuevo, y en gran medida como sistema de seguridad por los repetidos saqueos de las tumbas, éstas empiezan a excavarse en la roca. Son los llamados hipogeos, la mayoría en el Valle de los Muertos, formados también por interminables corredores con salas y una cámara funeraria.

Por su parte, la escultura, también de tamaño colosal un buen número de veces, presenta todavía menos evolución. Por su carácter religioso busca siempre la estabilidad y la permanencia. Normalmente representaba a dioses con sus diferentes atributos (Osiris con el látigo y el cayado, Horus con cabeza de halcón...) o a faraones y príncipes (con la corona troncocónica del Bajo Egipto, con la tiara del Alto Egipto o con ambas a la vez), aunque también son frecuentes las representaciones de animales debido a su carácter divino.

En la *Triada de Micerinos*, por ejemplo, aparece el faraón (con el faldellín característico y la corona troncocónica) acompañado por la diosa Hathor y una representación de una provincia con sus consiguientes

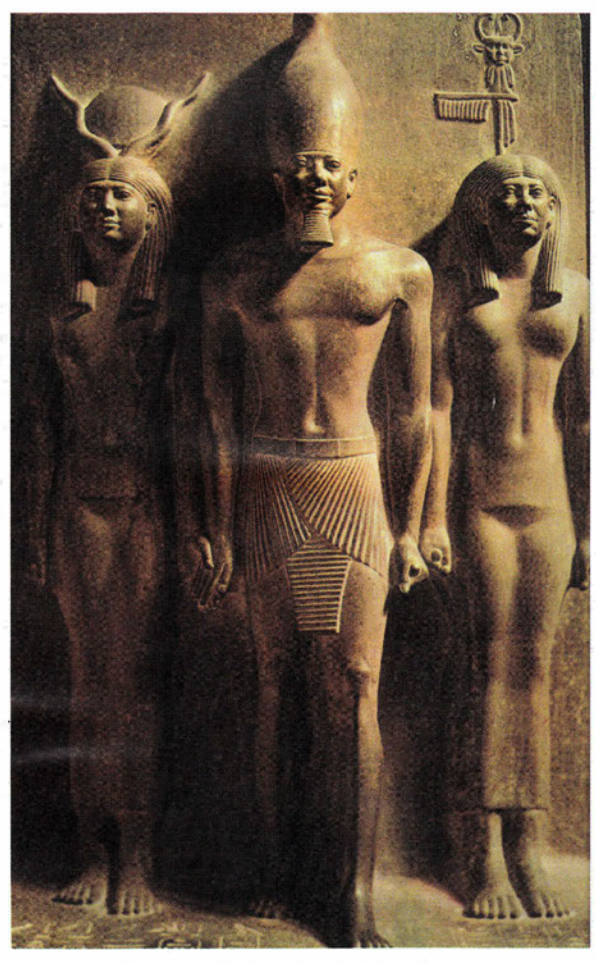


LÁMINA 11. Triada de Micerinos.

emblemas (el de Hathor es un globo solar enmarcado entre dos cuernos de vaca). Se trata de un altorrelieve tallado en una gran piedra que presenta unas figuras rígidas, con la mirada alta y fija, los brazos pegados al cuerpo (cuando los levantan sólo destacan el antebrazo) y dominados por la ley de la frontalidad, es decir, representados de frente, sin torsión de ninguna especie en su cuerpo simétrico, un cuerpo sobre el que si superpusiéramos un eje central las dos mitades resultantes serían idénticas.

Con este tipo de esculturas oficiales contrastan las estatuas más pequeñas de los llamados escribas (*El escriba sentado*, por ejemplo), hechas en piedra caliza policromada. Los personajes aparecen sentados en el suelo con las piernas cruzadas y escribiendo en una tablilla con un estilo bastante más naturalista.

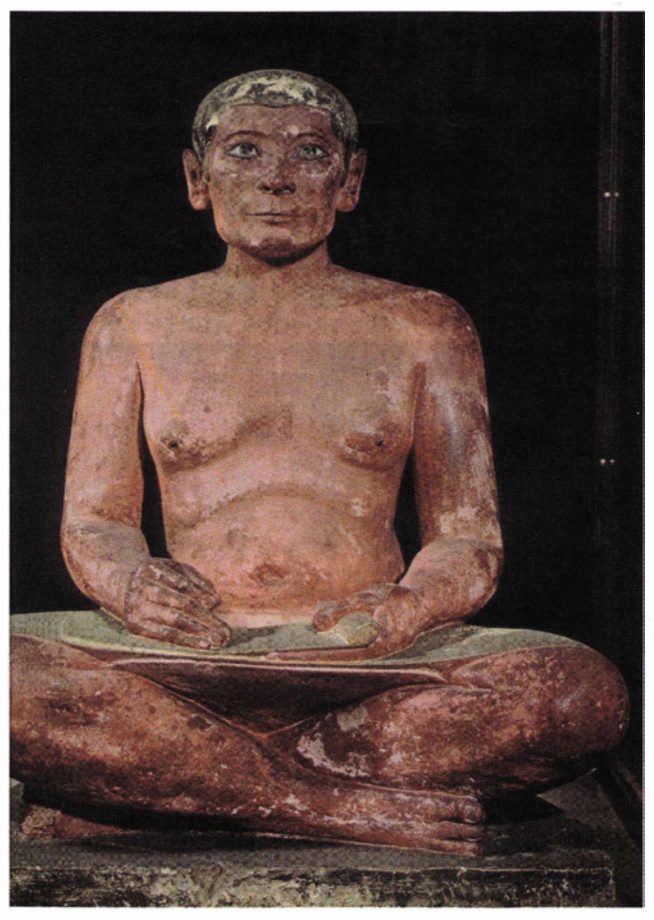


LÁMINA 12. El escriba sentado.

Por su parte, tanto el relieve (bajorrelieve la mayor parte de las veces) como la pintura en paredes de templos y tumbas presentan unas características similares y bien definidas. Siempre son representaciones sin perspectiva en las que se activan convencionalismos como la jerarquía de tamaños (el faraón es siempre más grande que el resto de los mortales) o la ley de la frontalidad que consiste en representar la figura de frente de cintura para arriba, con el rostro de perfil (el ojo de frente) y las piernas de perfil. Los temas suelen ser siempre historias de carácter religioso (la vida de ultratumba, sobre todo), diferentes campañas militares del faraón y ocupaciones habituales del difunto que nos muestran casi todos los aspectos de la vida cotidiana egipcia (ver comentario al final del capítulo).

4. PERSIA

En el 539 a.C., después de conquistar Babilonia, Ciro asumió los ambiciosos objetivos de los monarcas asirios y su imperio no hizo más que ensancharse con sus sucesores, Darío I y Jerjes. Durante dos siglos el imperio persa se mantuvo prácticamente paralelo en su desarrollo a la primera época de civilización griega y sólo cayó bajo la conquista de Alejandro Magno en el 331 a.C.

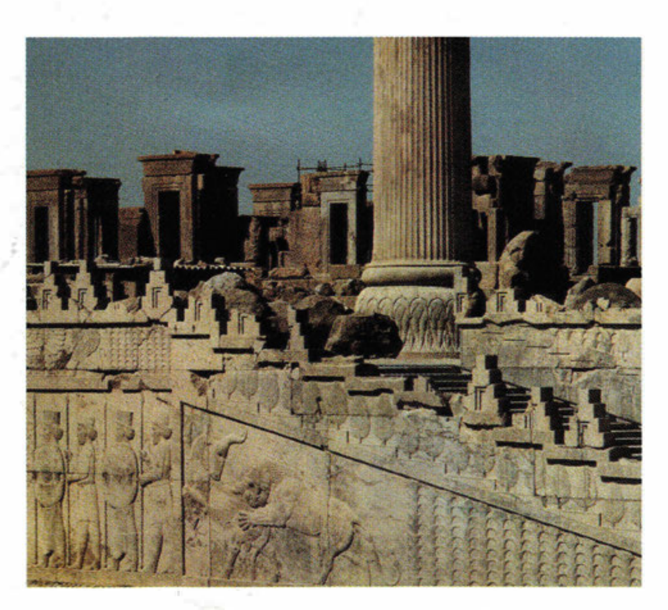


LÁMINA 13. Palacio de Darío, Persépolis.

En lo que se refiere a las artes plásticas el imperio persa también es un claro heredero de la tradición mesopotámica, aunque presenta novedades importantes. Se trata de un país de naturaleza montañosa en el que es abundante la piedra y la madera, dos materiales básicos para su arquitectura. El palacio sigue siendo, desde luego, el monumento principal, sobre todo porque las creencias religiosas de los persas (derivadas de las profecías de Zoroastro) favorecían la adoración del dios en altares al aire libre. Sin embargo, es algo diferente al mesopotámico: tiene siempre una estructura adintelada, un escaso empleo del muro y un predominio de los pórticos de columnas como podemos ver en el de Darío en Persépolis. La columna tiene un papel primordial. Espigada y esbelta se utiliza profusamente, su fuste está cubierto de estrías verticales, tiene una elevada basa campaniforme y sus capiteles son, o bien vegetales, o bien formados por la mitad anterior de dos animales, casi siempre toros, unidos por su tronco y que simulan sostener en sus lomos las vigas de la cubierta.

Por su parte, las tumbas son sencillas. Lo normal es que, como la de Darío, estén excavadas en la roca, en un rehundimiento cruciforme que presenta en la parte central un pórtico ciego de columnas y, sobre él, un dintel de varias molduras. Completándolo todo aparecen en la parte alta las figuras alegóricas de las provincias y el soberano ante el altar de fuego.

La escultura, aunque ya nota la influencia griega, en realidad añade muy poco a la que ya hemos conocido con los asirios. Normalmente se

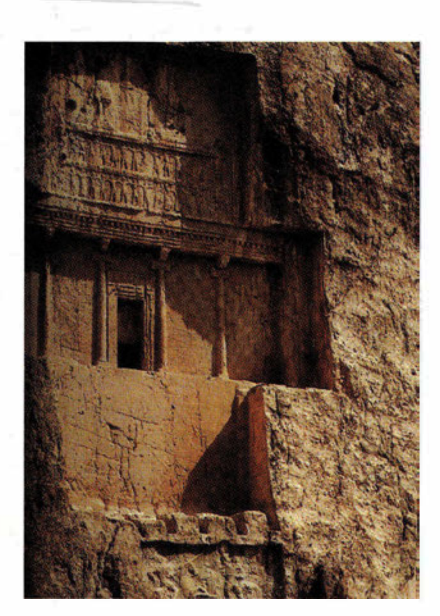


LÁMINA 14. Tumba de Darío, Persépolis.

esculpen temas que van desde la lucha de animales o cuadrúpedos fantásticos desfilando con parsimonia, hasta largas comitivas de personajes que ofrecen sus tributos al soberano o un desfile del séquito y el ejército del rey.

Al conquistar los griegos el territorio, termina el momento de esplendor del imperio persa, aunque todavía tenga lugar algún otro breve florecimiento antes de la conquista musulmana.

COMENTARIOS



Sala de los Bisontes de Altamira, Santillana del Mar, Santander



La sala de los bisontes de Altamira es uno de los mejores ejemplos conservados de pintura rupestre de la Prehistoria. Por las características que podemos observar pertenece a la escuela francocantábrica del periodo paleolítico. Como en otras obras de esta escuela, estamos viendo el techo de una cueva con varios bisontes y caballos pintados de manera desordenada, algunos de ellos incluso superpuestos. Los animales aparecen aislados, sin formar escenas, y están pintados con mucho naturalismo, buscando conscientemente el parecido con el modelo natural. Algunos de ellos acoplan su forma animal a la constitución natural de la roca. Son pinturas polícromas, con colores de origen orgánico (predominando el tierra) y siluetеadas en negro (un color que conseguían quemando madera). Sabemos que su disolvente era la grasa animal a veces mezclada con sangre. Es posible que los hombres del Paleolítico llevaran a cabo este tipo de pinturas por razones de carácter mágico religioso. Al ser básicamente cazadores podían creer que si pintaban un animal de la manera que lo hacen en esta cueva, de alguna forma lo poseían y así sería más fácil cazarlo.

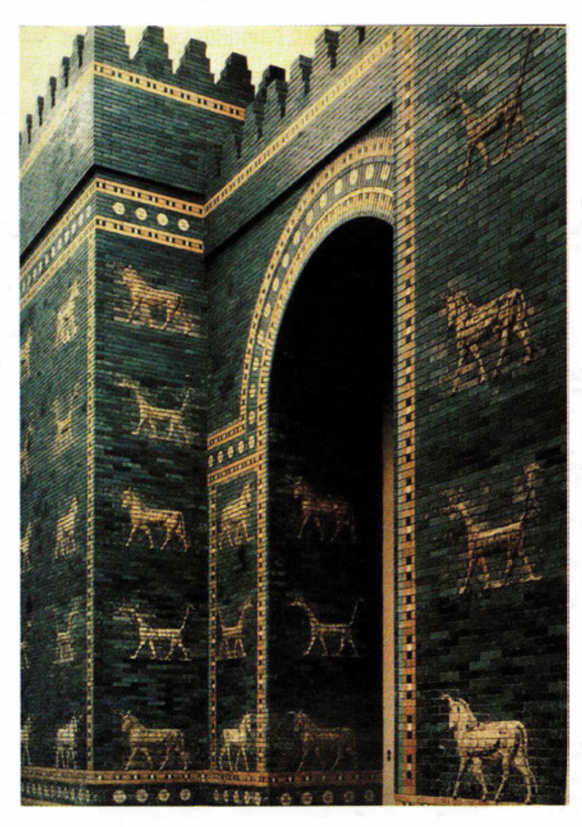
La Leona Herida del Palacio de Nínive, Museo Británico, Londres



Se trata de un relieve asirio, dentro de la civilización mesopotámica, que proviene del Palacio de Nínive. Es una parte de una representación de una cacería real. Las cacerías reales de leones se organizaban y esculpían con el único fin de glorificar al monarca en una sociedad en que éste era sobre todo dominador de pueblos y caudillo de expediciones guerreras, por lo que sus demostraciones de fuerza y valor eran consideradas como una muestra de su poder, tranquilizadora para el pueblo. Como vemos, se trata de un relieve con poca profundidad en la talla (es un bajorrelieve), pero con un gran naturalismo en la representación. El espíritu de observación del escultor ha seguido fielmente el modelo de la naturaleza y ha conseguido que el cuerpo de la leona de impresión de peso y volumen gracias a las sutiles gradaciones que podemos observar en la superficie y que pueden ir desde las potentes patas delanteras en primer plano o el perfil de la cabeza, hasta las leves incisiones que muestran los músculos del animal herido.

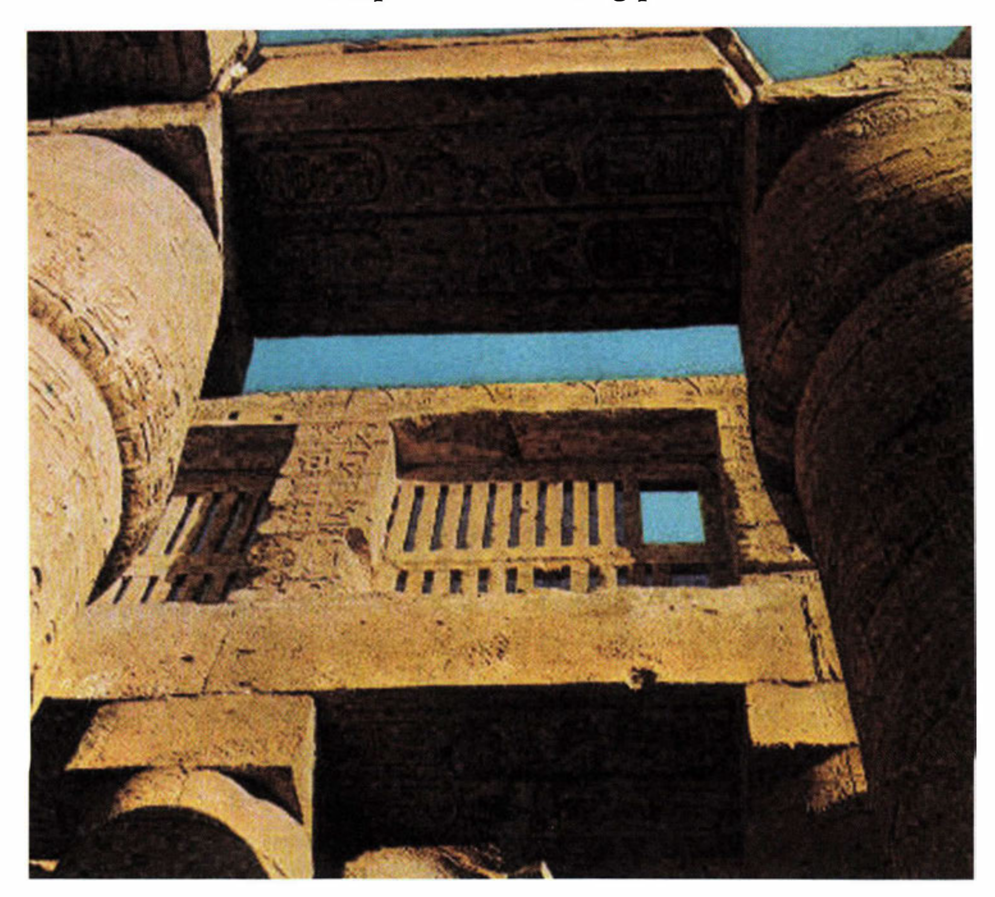


Puerta de Ishtar (restaurada), Museo de Berlín



Arquitectura mesopotámica perteneciente al periodo babilónico, el último breve momento de esplendor antes de la conquista de los persas. Es la puerta monumental de entrada al recinto sagrado de Nabucodonosor en la ciudad de Babilonia, con un arco de medio punto (que se utiliza mucho en Mesopotamia) flanqueado por dos torreones con almenas. En la muralla podemos ver una comitiva de animales reales o fabulosos (toros, dragones...) que se dirigen hacia la puerta de entrada dentro de un marco de bandas horizontales ornamentales de vivos colores. Todos los animales aparecen de perfil con un claro sentido procesional, algo monótono, en una representación más esquemática y menos naturalista que la que hemos conocido en el arte asirio. La técnica utilizada es el ladrillo cocido y vidriado, un sistema ya conocido con anterioridad pero que ahora es utilizado a mayor escala. Es esta técnica la que da la viveza a los colores y proporciona al conjunto un aire festivo muy alejado de la gravedad del relieve asirio.

Templo de Karnak, Egipto



Arquitectura egipcia. Se trata de la sala hipóstila de un templo, en concreto el de Karnak, iniciado durante el Imperio Antiguo y terminado, después de muchas adiciones y ampliaciones, durante el Imperio Nuevo. La sala hipóstila era la segunda sala que se encontraba en el interior del templo, después de la sala hípetra y antes del sancta-sanctorum, al que ya sólo podían acceder los sacerdotes y el faraón. En el exterior estaba la avenida de esfinges y la entrada del templo con los pilonos y el obelisco. Siempre es una arquitectura colosal, alejada de la escala humana, muy propia de las creencias religiosas y el sistema político egipcio. Como vemos es una sala adintelada y columnada que aprovecha la mayor altura de la nave central para poner las celosías de iluminación. Las columnas son de gran tamaño con capiteles inspirados en la flora del valle del Nilo (en este caso lotiformes y campaniformes) y están completamente decorados con jeroglíficos.



Músicas de la Tumba de Nakht, Egipto



Pintura egipcia que representa a tres músicas tocando diferentes instrumentos. Es una de las muchas pinturas que decoraban las paredes de templos y tumbas con temas religiosos y cotidianos, como en este caso. Los egipcios pensaban que el difunto podía tener las mismas necesidades que había tenido en vida y representaban en su tumba, en pinturas o en pequeñas esculturas, cualquier cosa que pudiera necesitar, ya fueran alimentos, ropas o distracciones. La pintura tiene colores planos, sin gradación, con un carácter fundamentalmente decorativo, y las siluetas muy marcadas en negro. No tiene perspectiva y mantiene además la ley de la frontalidad que nos muestra a los personajes de frente de cintura para arriba (con la cabeza de perfil y el ojo de frente) y las piernas de perfil. Sin embargo, en este caso, al ser personajes secundarios, las figuras no aparecen demasiado estáticas y el pintor se concede mayores libertades que si se tratase del faraón o de algún dios.

PRÁCTICAS

1. Recuerde las diferencias entre la pintura rupestre de la escuela francocantábrica y la de la escuela levantina. Aplíquelo a estos ejemplos.

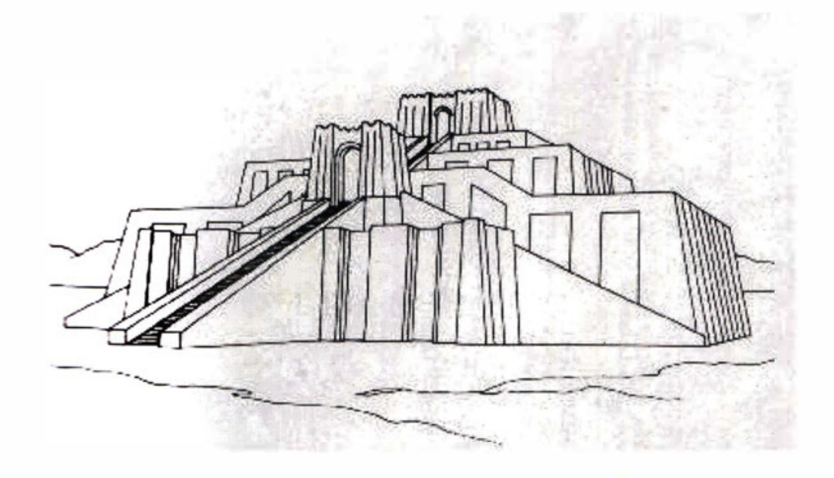


Cueva de Altamira, Santander.



Caza de jabalí, Cueva Remigia, Castellón

2. Intente recordar las características fundamentales de la arquitectura mesopotámica. Explique el significado y la función dentro de esta arquitectura del edificio que aparece aquí:



3. Distinga cronológica y tipológicamente los principales tipos de tumbas egipcias.

Tema 2

El arte griego

Desde el segundo milenio antes de Cristo hasta prácticamente el principio de nuestra era, se desarrolló en torno al mar Egeo una civilización capaz de definir un arte que ha sido considerado como clásico por todos sus sucesores. Desde sus comienzos en Creta hasta su gran apogeo en el periodo del Helenismo, la civilización griega supo llevar a término una cultura de la que todo el mundo occidental es directo heredero.

1. EL MUNDO HELÉNICO

Todo comienza en algunas islas del mar Egeo, pero pronto pasa al continente. Las aportaciones cretenses y micénicas serán fundamentales para formar las bases de lo que poco tiempo después será el arte griego.

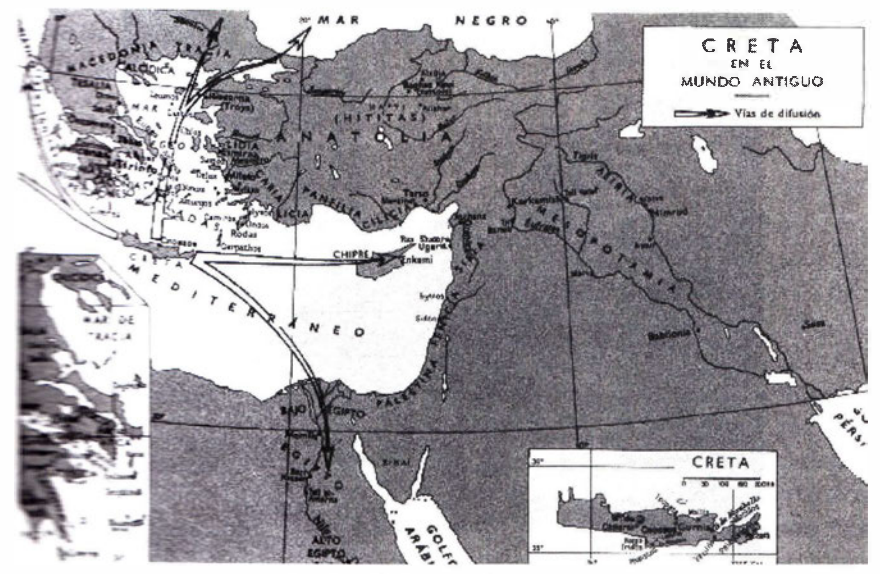


Lámina 1. Mapa de Grecia.

1.1. Creta

En el segundo milenio antes de Cristo, en el mar Egeo, se forma una cultura absolutamente original que tiene su centro de irradiación en la isla de Creta. Sus creadores eran emigrantes de Asia Anterior que venían ocupando la isla desde el Neolítico. Ahora, con una situación geográfica privilegiada al ser sus puertos un punto muy frecuentado por los barcos mercantes, empiezan a disfrutar de un bienestar económico y político que pronto les llevó a dominar con sus naves todo el mar que les rodeaba. Los cretenses vivieron principalmente del mar y de la agricultura. Su religión conocía como deidad suprema a una diosa de la fecundidad que era señora de los árboles, las montañas y las fieras. La dependencia de la naturaleza que les rodea se muestra claramente en un arte alegre, vivo, muy decorativo, que busca la inspiración en el estudio de su propio paisaje.

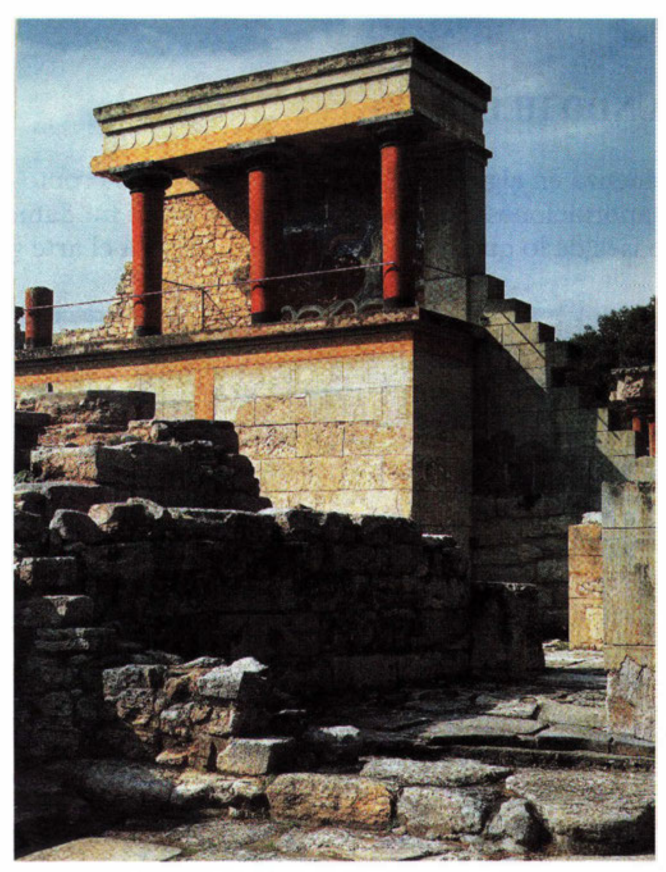


LÁMINA 2. Palacio de Cnossos, Creta.

En la arquitectura cretense encontramos una ausencia de templos monumentales como los que hemos conocido en Egipto. Su construcción principal son los palacios, siempre desprovistos de fortificaciones. El más importante es el de Cnossos, en el norte de la isla, al que la leyenda conoce como el laberinto y morada del mítico legislador de la ciudad, Minos, cuyo nombre también se ha utilizado para designar esta cultura como minoica. El palacio, efectivamente, tiene una planta laberíntica compuesta por innumerables cámaras, pórticos, corredores y almacenes yuxtapuestos sin ningún orden. Lo cierto es que su formación es gradual a partir de bloques aislados, reformados y ampliados durante siglos, aunque siempre se mantiene un patio central rectangular. Se trata de una arquitectura adintelada en la que destaca la columna de madera fundada en basas de piedra y con fustes lisos o acanalados que se estrechan de arriba abajo. Los capiteles tienen una voluminosa moldura convexa, coronada por un bloque prismático que puede hacer pensar que son un antecedente directo del orden dórico griego.

En cualquier caso, eran palacios absolutamente abiertos con muros muy vistosos recubiertos de estuco y decorados con relieves y pinturas al fresco. En estas pinturas, de las que es un buen ejemplo *El fresco del toro* que se conserva en el Museo de Candia (ver comentario al final del tema), se puede apreciar la mano de unos pintores que disfrutaban de bastante libertad y que demostraron unas buenas dotes de observación hacia la naturaleza que les rodea, base inspiradora de casi todos sus temas. Son siempre pinturas o bajorrelieves muy decorativos, de colores planos, sin perspectiva y que demuestran una cierta deuda con los cánones egipcios, por ejemplo, en la utilización de la ley de la frontalidad.

1.2. Micenas

Pero el mundo del Egeo era mucho más amplio que Creta y, además de otras islas, incluía toda la tierra firme de Grecia. De hecho, también en el segundo milenio, entre los pobladores de la Grecia continental figuran por primera vez los introductores de un idioma indoeuropeo: los aqueos, que con el tiempo consiguieron dominar a sus predecesores egeos. Después de dar muestras de una singular capacidad para la guerra y para el comercio, este pueblo consigue situarse en un plano que los hace señores naturales de la población griega. Encontramos los restos de sus magnates en las tumbas del pozo de Micenas, donde se enterraban los miembros de la casa real y se acompañaban de ricos ajuares formados por armas, joyas, vasos y máscaras entre las que destaca la famosa

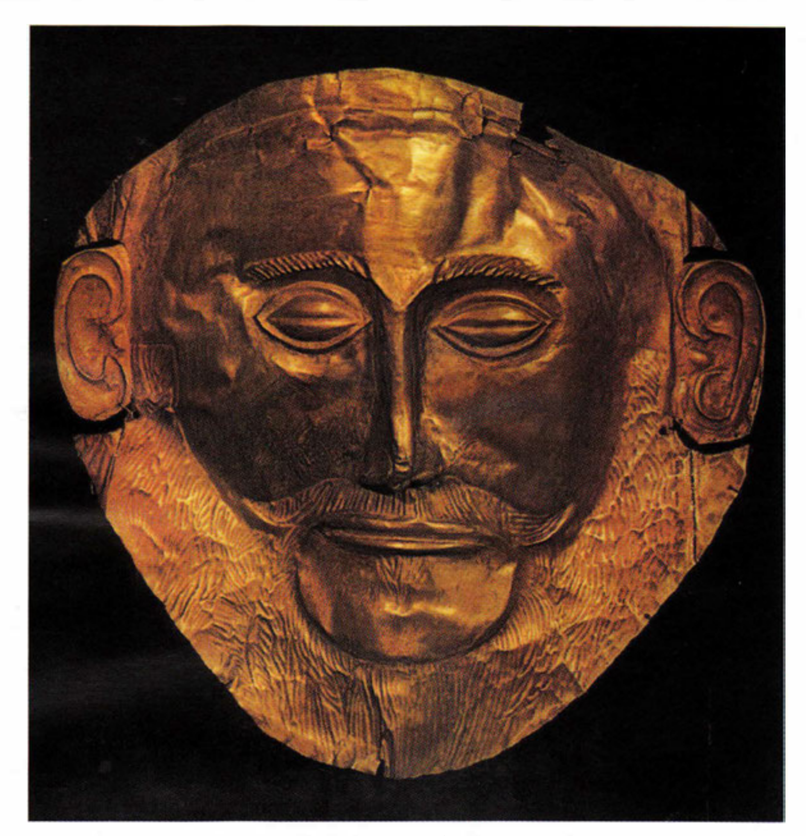


LÁMINA 3. Máscara de Agamenón.

Máscara de Agamenón. Cuando los griegos históricos encuentren sus esqueletos creerán ver en ellos la talla de una raza de héroes extinguida, la misma que gracias a Homero, unos cuatro siglos después, dará vida a la *Iliada* y a la *Odisea*.

Posteriormente los príncipes aqueos cambiaron las tumbas de pozo por grandes cámaras cubiertas por las llamadas «falsas cúpulas» (es decir, hechas por aproximación de hiladas), y precedidas por un largo corredor, entre las que destaca el llamado *Tesoro de Atreo*.

Desde el principio, el país se halló dividido en pequeños reinos dependientes de sus respectivas capitales, sobre los cuales en teoría Micenas ejercía una especie de hegemonía, aunque los conflictos entre ellas debían ser frecuentes. Por esa razón todas estas ciudades estaban rodeadas de unos enormes muros llamados ciclópeos por los antiguos, en la creencia de que sólo los míticos cíclopes habían podido realizar obras de tal

envergadura. La entrada principal de Micenas era la famosa *Puerta de los leones* (ver comentario al final del capítulo) y en su interior, en el palacio, el módulo o unidad principal, llamado mégaron, llegó a ser, algo más tarde, el embrión del templo griego.

2. EL ARTE GRIEGO

Una larga era de invasiones, emigraciones y conflictos acabaron con la civilización prehelénica en los últimos siglos del segundo milenio. La última de las invasiones indoeuropeas, la de los dorios, consiguió reunir todos los ingredientes necesarios para lo que iba a ser la formación de la Grecia clásica.

La mayor diferencia que separa a la polis (ciudad) griega del burgo prehelénico es la aparición del templo claramente como alma de la ciudad y objetivo principal de la arquitectura. Un templo, sujeto en su estructura a estudiadas medidas de proporción y destinado a ser el lugar donde se coloca la estatua del dios, al que no entran nunca los fieles. De hecho, los ceremoniales religiosos se desarrollan siempre fuera de los templos, de ahí la importancia del exterior en esta arquitectura.

En cualquier caso, el rasgo fundamental de toda la arquitectura griega, siempre adintelada, es la creación de los tres órdenes clásicos, entendiendo por orden en el mundo griego un lenguaje arquitectónico que forma el exterior de un edificio a partir de tres elementos: el pedestal, la columna y el entablamento. Los tres órdenes son el dórico, el jónico y el corintio. El orden dórico y el orden jónico aparecen al mismo tiempo en el inicio del arte griego; el corintio, sin embargo, es un derivado tardío del orden jónico.

El orden dórico empieza por un pedestal con tres escalones. Su columna carece de basa por lo que el fuste arranca directamente del último escalón y está surcado por estrías longitudinales unidas en arista viva. El diámetro del fuste se hincha ligeramente en el centro de la columna, en el llamado éntasis. Por fin, el capitel consta de una moldura fina (collarino), de un núcleo principal en forma de plato macizo (equino) y de un prisma cuadrangular (ábaco) que remata la columna. El arquitrabe es una gran viga de piedra sin adornos. En el friso, sin embargo, alternan los triglifos (rectángulos divididos por tres listeles verticales) y las metopas (losas aproximadamente cuadradas que pueden aparecer esculpidas). El elemento principal de la cornisa es el frontón que desde el principio aloja importantes conjuntos escultóricos.

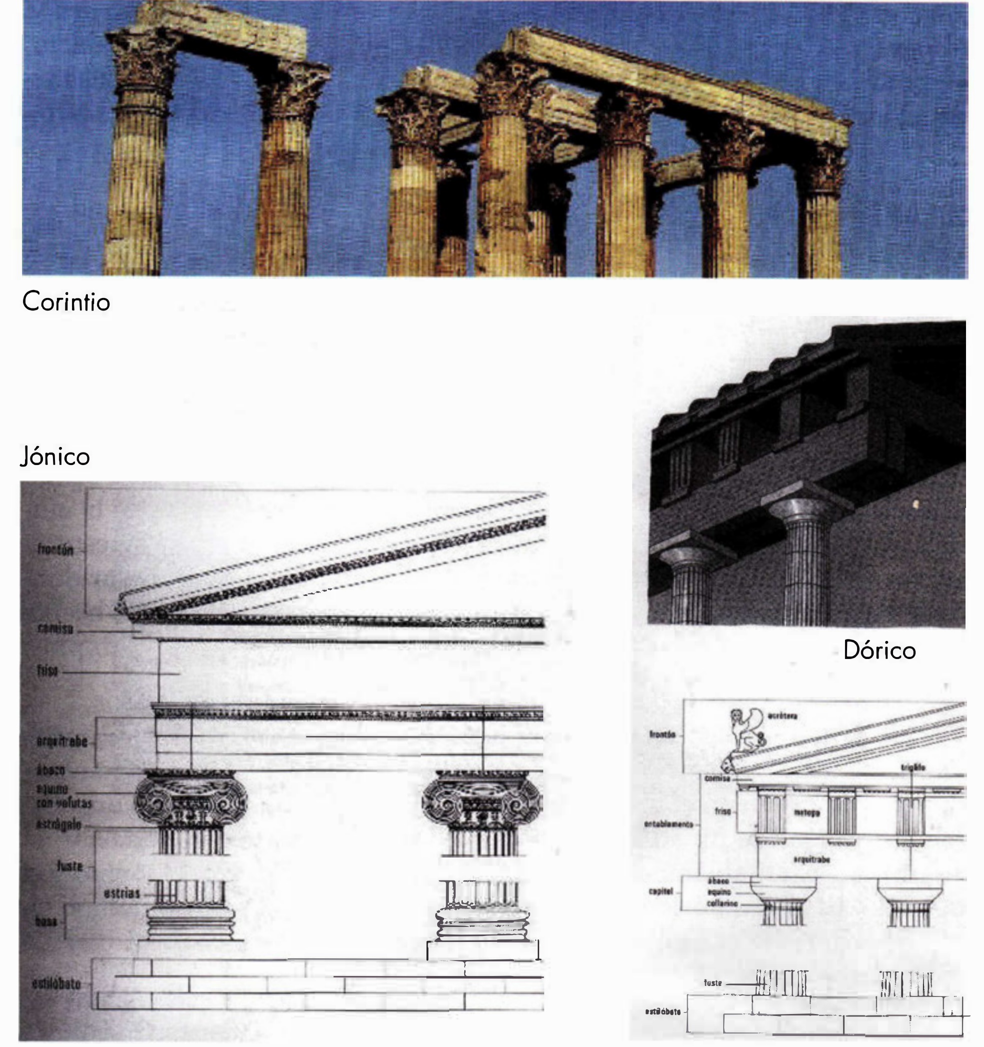


LÁMINA 4. Órdenes dórico, jónico y corintio.

El orden jónico tiene el pedestal exactamente igual que el dórico, pero la columna tiene basa con molduras cóncavas y convexas. El fuste carece éntasis y lo que diferencia el capitel es que posee un equino cubierto de ovas, una voluta (una almohadilla con los extremos enroscados en espiral) y un ábaco decorado con hojas y dardos. Por fin, en el entablamento el arquitrabe se divide en tres bandas horizontales y el friso es completamente liso a menudo decorado con relieves. Por último, el orden corintio únicamente se diferencia del jónico en su capitel de hojas de acanto.

En lo que se refiere a la planta, los templos griegos suelen tener la forma de una sala rectangular, llamada cella, que cobija la estatua del dios. Delante de la puerta de acceso hay un pórtico con paredes laterales rematadas por dos columnas (pronaos) y, en el extremo opuesto puede aparecer un falso pórtico buscando la simetría de la planta pero incomunicado con el templo. Además existe siempre un pórtico de columnas que normalmente rodean el edificio por sus cuatro costados sin adosarse al muro.

En el exterior cada uno de estos elementos, incluida la escultura, estaba pintado con vivos colores. Por último, para corregir efectos falsos de ilusión óptica, los arquitectos griegos supieron curvar sabia y sutilmente cada una de las líneas rectas del templo consiguiendo un conjunto siempre perfectamente equilibrado.

2.1. El periodo arcaico

Durante el primer periodo del arte griego, la arquitectura y la escultura están en un momento de aprendizaje y ensayo. Desde el año 600 a.C. aproximadamente, la construcción en piedra reemplazó en los templos a la madera y al adobe que se utilizaban antes. El orden más común en estos edificios es el dórico, todavía algo tosco, de gran tamaño, y desde el principio tuvieron esculturas aunque la decoración del frontón presentaba serias dificultades. Como es lógico, la figura principal tenía que ocupar el centro del escenario, es decir, el lugar en que el frontón alcanza mayor altura. El problema es que a partir de este punto el espacio mengua muy rápidamente hacia los extremos y los escultores no sabían como introducir ahí las figuras. La solución definitiva, que se utilizará también en siglos posteriores, será componer la escena con esculturas de la misma talla, sin que las de los extremos sean más pequeñas que las centrales, pero inclinándolas, sentándolas, arrodillándolas o tumbándolas según se van alejando del centro del frontón.

En este momento toda la escultura griega toma como punto de partida el antecedente egipcio, pero hay que añadir que los griegos desde el principio pusieron mucho interés en la belleza formal. El repertorio temático incluye básicamente dos motivos: el hombre desnudo (Kouros) y la mujer vestida (Korai).

El kouros, un atleta que ha vencido en alguna prueba, aparece siempre de pie, muy erguido, adelantando la pierna izquierda, con los brazos pegados al cuerpo y los puños cerrados, como en la escultura egipcia. Sus ojos son prominentes, apenas hundidos en las cuencas, el pelo es una

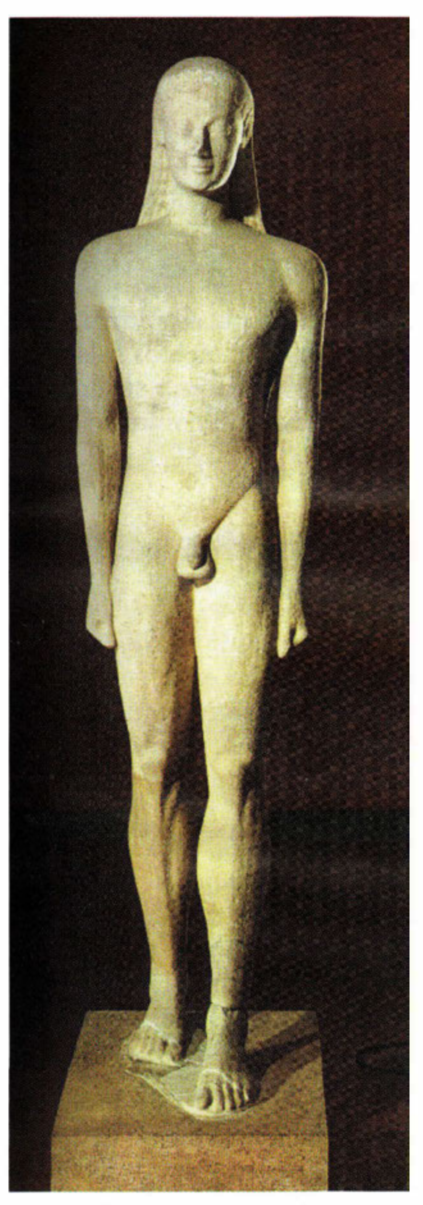


LÁMINA 5. Kouros de Milos, Atenas.

masa surcada por líneas geométricas y la boca normalmente se dobla hacia arriba en una sonrisa forzada, la llamada «sonrisa arcaica», que al final es el más expresivo de todos sus rasgos.

Las figuras todavía están dominadas por la misma ley de la frontalidad que las egipcias: el plano que corta el eje principal de la escultura debe partirla en dos mitades simétricas, cada una de las cuales puede presentar cierta libertad de movimiento, siempre y cuando la estatua no realice un giro en sentido lateral. En esta época el modelado, es decir, los altibajos de superficie dentro de las formas mayores, todavía desempeña un papel muy secundario. Los escultores se limitan a trazar surcos incisos en aquellas partes del cuerpo que requieren pequeños juegos de relieve, como el abdomen, por ejemplo. Sin embargo, a partir de este modelo, poco a poco el escultor irá adquiriendo un dominio mejor de la anatomía y se irá alejando de los cánones egipcios.

Por su parte, las Korai son estatuas femeninas arropadas en telas multicolores formando unos vestidos gracias a los cuales el artista pronto empieza a intentar representar los pliegues y, con ellos, el volumen y el movimiento, aunque al principio sólo los representa de manera ficticia, por surcos o incisiones.

También la cerámica tiene ahora momentos de tanteos, pero resulta especialmente interesante porque es nuestro único modo de aproximarnos a una pintura griega hoy absolutamente perdida. En su tiempo, los pintores griegos fueron tan famosos como los escultores o los arquitectos, pero no se ha conservado ninguna de sus obras. Sólo la cerámica nos permite intuir hasta qué punto habían llegado en el dominio de la pintura. La primera cerámica que aparece en Gre-

cia es la llamada de figuras negras, todavía con muchos arcaísmos aunque con algunas piezas maestras.

La de figuras rojas, como este ejemplo del *Rapto de Tetis*, aparece después (hacia el 500 a.C.) siempre con temas tomados de la leyenda heroica que Homero y otros autores estaban creando de manera contemporánea. En ella los pintores comienzan a estudiar los cuerpos en movimiento, por lo que son frecuentes escenas de este tipo. Su mayor avance es que las figuras empiezan a ganar en solidez y volumen, además de que ya aparece una tercera dimensión muy atenuada. Hasta este momento las figuras se habían alojado en un plano sólo en dos dimensiones, normalmente de perfil. Ahora empiezan a girar hacia el espectador y el pintor poco a poco abandona la creencia de que todo lo que él sabe que pertenece a la realidad debe ser mostrado. Por ejemplo, no se ven completos los pies de la figura o los dedos de la mano. Una vez quebrantada esta antigua norma tuvo lugar una verdadera revolución. Los pintores descubrieron el escorzo y se aventuraron por primera vez en la historia a pintar un pie visto de frente. El arte antiguo había pasado. Pero no nos engañemos. Las lecciones del arte egipcio no fueron descartadas y superadas con tanta facilidad. Los artistas griegos siguieron tratando de siluetear sus figuras tan claramente como les fue posible, aunque sin violentar su apariencia. La vieja fórmula seguía siendo su punto de partida, pero el artista ya no consideraba sagrada la representación de la realidad en cada uno de los pormenores que él conocía y, teniendo en cuenta el punto de vista, empezó a sacrificar la realidad a favor de la apariencia.

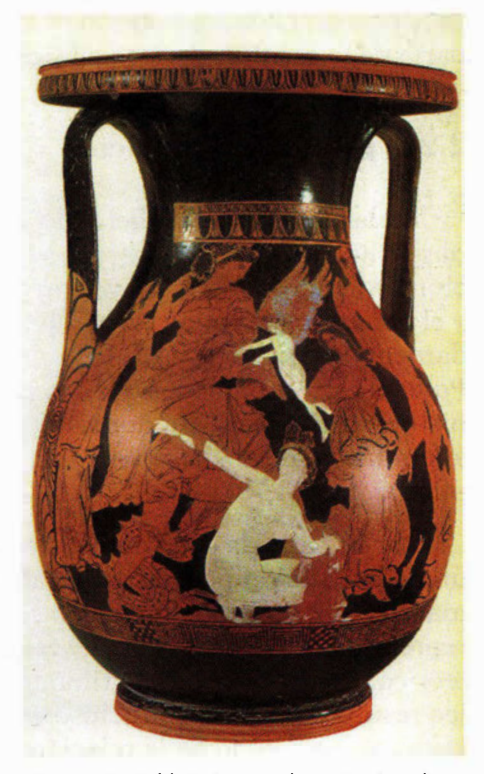


LÁMINA 6. Peliké, Rapto de Tetis, Londres.

La invasión de Grecia por los ejércitos persas, al finalizar este periodo, y las luchas que los griegos tuvieron que sostener para librarse del agresor, ocasionaron la ruina de muchos monumentos arcaicos y, sobre todo, la destrucción de Atenas y su Acrópolis. Tan pronto como desapareció el peligro, se inició en todas partes una febril actividad

constructiva y será durante esta etapa de reconstrucción cuando desaparezcan los últimos vestigios del arcaísmo. Las nuevas estatuas, de las que *El auriga de Delfos* (ver comentario al final del tema) es un buen ejemplo, presentan ya otra fisonomía. Se puede decir que desde este momento el arte griego es naturalista, aunque las formas naturales se vean idealizadas, simplificadas y estilizadas. Los escultores toman de la realidad la forma humana, los movimientos, los animales, cualquier motivo, y sobre esta base real construyen arquetipos de una belleza ideal. Para ellos el cuerpo humano desnudo se concibe como un edificio cuyas partes deben mostrar con máxima claridad sus líneas fronterizas, pero en el que además hay una relación numérica de cada parte con su vecina y de todas con el conjunto. En resumen, la belleza de las cosas que vemos se compone de simetría y proporción.

Hasta este momento las esculturas que hemos estudiado eran todas originales griegos. De ahora en adelante será inevitable tener en cuenta las copias romanas porque la mayoría de los originales se han perdido. El alto prestigio del arte griego fomentó una industria romana dedicada a copiar los mejores originales helénicos. Las copias son a menudo de muy buena calidad y lo cierto es que gracias a ellas conocemos la mayor parte de la escultura griega clásica.

2.2. El periodo clásico

En la segunda mitad del siglo V a.C., bajo el mandato de Pericles, Atenas se hallaba en el apogeo de su gloria. Es el momento de reconstrucción de la Acrópolis, el mayor proyecto en que se embarcó el arte griego, y el panorama artístico está en plena ebullición. Allí, tres escultores fundamentales ponen la base de toda la estatuaria clásica: Mirón, Fidias y Policleto. El broncista Mirón tiene numerosas piezas atribuidas por la historiografía pero, sin duda, entre todas ellas destaca *El Discóbolo*, un atleta lanzador de disco representado en el mismo momento del lanzamiento.

Por su parte, la obra de Policleto, con escasa variedad temática (tiene una clara afición por los temas atléticos), es, sin embargo, muy rica en matices. A Policleto le interesan sobre todo los problemas que plantea la representación escultórica del cuerpo humano desnudo, incluso a nivel teórico. En este sentido escribió un libro, titulado *Kanon*, que encerraba los resultados de su minucioso estudio de las proporciones del cuerpo humano, partiendo de la relación armónica de las partes, que ya hemos mencionado y que era donde los griegos creían que residía la belleza.



LÁMINA 7. Mirón, *El Discóbolo.*



LÁMINA 8. Policleto, *El Doríforo*, Nápoles.

El Doríforo, probablemente Aquiles, fue un modelo para otros muchos escultores que lo llamaron «canon», como el libro. Se puede afirmar que esta obra reúne todas las aportaciones de Policleto a la escultura. Sólo una de sus piernas sostiene todo el peso del cuerpo, mientras que la otra, retrasada, descansa. Así, la pierna libre puede moverse y únicamente toca el suelo con los dedos del pie. Está claro que la figura gana en movimiento y profundidad, ayudada además porque el brazo que originalmente llevaba la lanza se dirige hacia delante y penetra en una capa del espacio distinta a la que el cuerpo ocupa. A pesar de todo, Policleto respeta todavía el principio tradicional según el cual toda la estatua debe ofrecer al espectador un punto de vista principal desde el que el contorno puede ser observado en toda su belleza, y ese punto de vista se encuentra, naturalmente, frente a la escultura.



LÁMINA 9. Fidias, *Las Parcas*, Londres.

Pero será Fidias el escultor que dé al arte clásico su forma perfecta. Empezó a trabajar poco después de la expulsión de los persas, hacia el 470 a.C., y fue el principal colaborador de Pericles en la febril actividad constructiva que este gobernante se había propuesto. Fidias llevó la dirección de todas las obras de la Acrópolis y allí levantó su gigantesca estatua de *Atenea Pártenos*. Cuando Pericles cae en desgracia, Fidias es acusado de robar algunos materiales destinados a esta escultura de marfil y oro, y tiene que abandonar la ciudad.

El gran trabajo de Fidias dentro de la Acrópolis es, sin lugar a dudas, su labor en el Partenón (ver comentario al final del capítulo), tanto en el friso alrededor de la cella, como en las metopas o en los frontones, aunque parece evidente que tuvo que contar con bastantes colaboradores. El tema de las metopas eran luchas míticas como la Gigantomaquia o la Centauromaquia, el friso presentaba la procesión de las grandes fiestas Panateneas y los temas de los frontones eran dos acontecimientos muy significativos de la historia de Atenea, la diosa de la ciudad: su nacimiento y su disputa con Poseidón para lograr el dominio de la región ática. En todas las esculturas Fidias demuestra un magistral dominio de la anatomía y del tratamiento de los pliegues que con su técnica «de paños mojados» (pliegues trabajados de manera que aparecen muy pegados al cuerpo, como si estuvieran mojados) consigue un volumen y un estudio de la anatomía difícilmente comparable a otras esculturas contemporáneas.

Pero el Partenón no es el único edificio que se hace en la Acrópolis. De hecho, la gran obra de conversión de la Acrópolis en un conjunto monumental cobra un nuevo impulso después de terminado el templo principal.

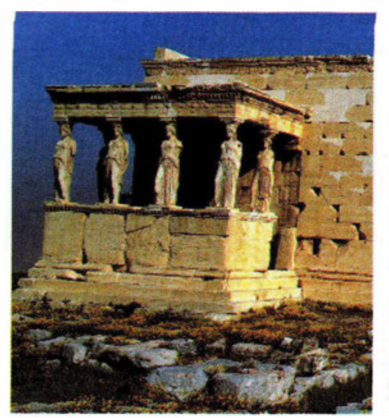



LÁMINA 10. El Erecteion, Acrópolis, Atenea.

Es el momento en que se construyen los Propileos y el Erecteion. Los Propileos son el acceso a la Acrópolis, un gigantesco pórtico de mármol con frentes de fachada dórica.

Para levantar el Erecteion se elige el lugar donde legendariamente habían peleado Atenea y Poseidón por el dominio de Atenas. Al ser un lugar sagrado, el arquitecto no pudo tocarlo y se vio obligado a adaptar el templo a las fuertes desigualdades del terreno. Por eso el edificio es irregular tanto en planta como en alzado. El conjunto es un rectángulo orientado de este a oeste, con dos secciones, una oriental (correspondiente a Atenea) y otra occidental (para Poseidón), precedidas por pórticos de columnas jónicas. En el lado sur se levanta el famoso Pórtico de las Cariátides, estatuas clásicas de excelente calidad puestas al servicio de la arquitectura al funcionar como fustes de las columnas.

El otro gran siglo del periodo clásico griego es el siglo IV a.C.. Durante esta centuria la arquitectura sufre algunos cambios. Fuera de Atenas empiezan a aparecer edificios de planta circular o tolos (el más famoso es el de Delfos), que podían no ser exactamente templos pero que está claro que tenían una función religiosa que hoy ignoramos.

También se conserva algún teatro de este momento, como el de Epidauro, que ha llegado hasta nuestros días con muy pocas modificaciones. Los asientos de los espectadores están construidos en una rampa natural con planta un poco más cerrada que un semicírculo, excavada en la misma pendiente de la colina. El núcleo del teatro es la orchestra circular por detrás de la cual se situaba la escena donde se hacían las representaciones.



LÁMINA 11. Teatro de Epidauro.

Con respecto a la escultura hay que destacar a tres artistas fundamentales: Skopas, Praxiteles y Lisipo. El más importante de ellos es el ateniense Praxiteles. Su *Hermes con Dionisios niño*, una de sus mejores esculturas, es además uno de los pocos originales que se conservan de la escultura griega clásica. Se encontró en unas excavaciones a finales del siglo XIX. La escultura representa a Hermes en el acto de transportar a Dionisios niño desde el Olimpo hasta la mansión de las ninfas encargadas de criarle. En el camino, Hermes hace un alto para ofrecer al niño sediento un racimo de uvas que debía tener en la mano actualmente perdida. Por su perfección debe de ser una obra muy avanzada de Praxiteles. Podemos apreciar la delicada torsión de la figura (que sabe aprovechar con suavidad la lección de Policleto de la pierna de carga en la llamada «curva praxiteliana») y la anatomía extremadamente cuidada en altibajos suaves, algo lejos de las líneas duras de la estatuaria anterior. Sin embargo el brazo supuestamente levantado dejaba claro el plano anterior. Es decir, Praxiteles sigue sin consentir que el brazo corte la silueta del cuerpo cuando éste se mira de frente, su punto de vista principal.



Lámina 12. *Praxiteles, Hermes con Dionisios niño, Museo de Olimpia.*

Por su parte, Skopas crea una escultura cargada de emotividad y sentimiento (con pathos) que es el polo opuesto de la de Praxiteles, mientras que Lisipo, ya en tiempos de Alejandro Mago, mantiene el tipo de ideal atlético pero lo somete a revisión tanto en su forma, que ahora adquiere una pesada musculatura, como en sus proporciones que se alargan considerablemente.

2.3. La época helenística

Lo que los historiadores llaman la época helenística comprende los tres siglos que transcurren entre la muerte de Alejandro Magno en el 323 a.C., y el principado de Augusto, el primer emperador romano, en el 31 a.C. Es decir, estamos hablando de una Grecia mucho más grande territorialmente, que comienza con la consolidación de las diferentes monarquías fundadas por los oficiales del ejército de Alejandro Magno en territorios conquistados como Siria, Macedonia o Pérgamo, y termina con la conversión de todos estos reinos en provincias del nuevo Imperio Romano.

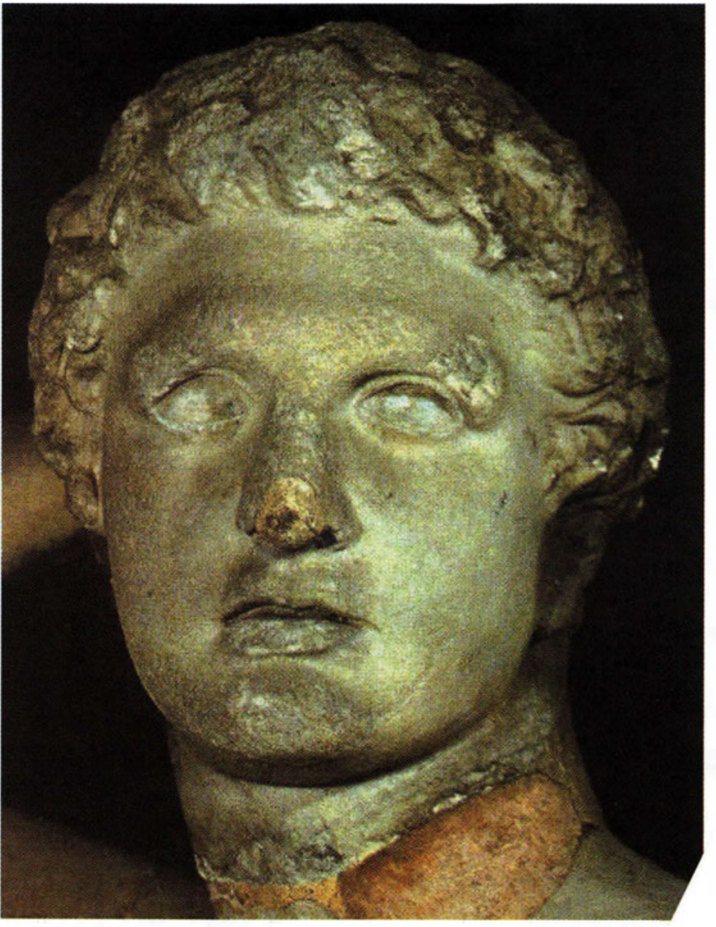


LÁMINA 13. Skopas, *Cabeza de Meleagro*, Villa Médicis, R

El horizonte es, pues, mucho más vasto que el de la cultura propiamente clásica y conlleva por lo tanto elementos más heterogéneos. La cultura griega que se ha difundido por Asia ha ido absorbiendo elementos que poco a poco van a ir transformando su fisonomía. Hay que recordar que la cultura helenística no quiere decir sólo cultura de griegos, sino también de extranjeros helenizados gracias a las innumerables ciudades griegas, fundadas en los nuevos territorios conquistados por Alejandro en su sueño de crear un imperio universal. El mundo que ahora se fragua llegará a conquistar un día a Roma en el orden cultural, pero el viejo mundo clásico ya se empieza a sentir como un ciclo cerrado, con perfecciones dignas de imitarse, pero ideal y lejano. Atenas, que ha perdido completamente su importancia política, ha conservado sólo una elevada categoría de orden intelectual.

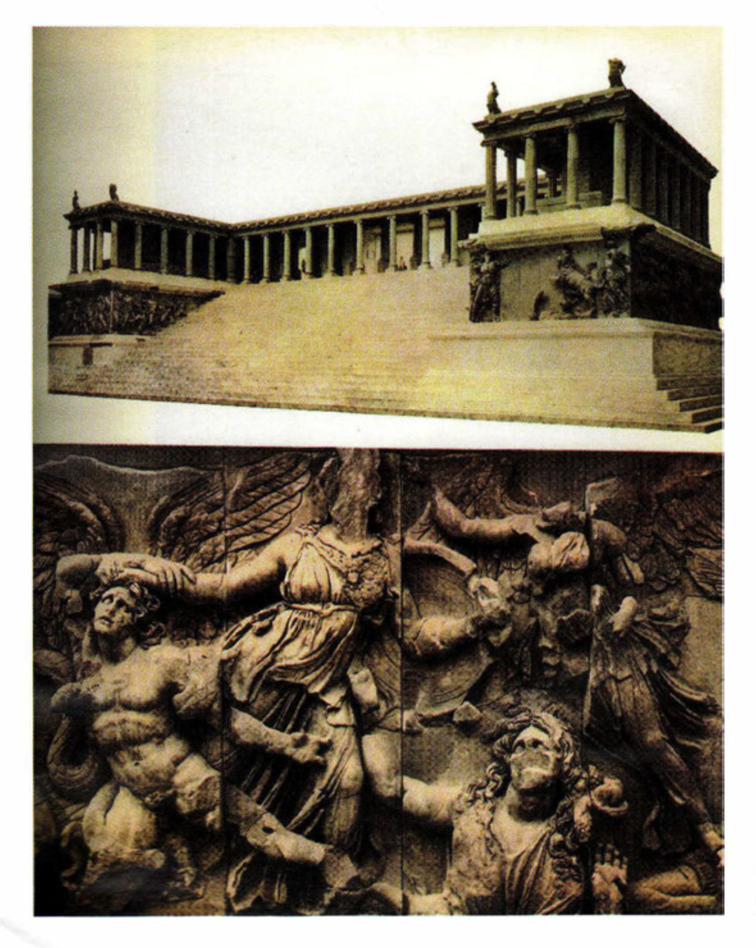


LÁMINA 14. Altar de Pérgamo, Museo de Berlín.

Con respecto al arte, la arquitectura no resulta tan brillante como en periodos anteriores. Aunque busca efectos escénicos y abusa de los elementos decorativos, los arquitectos siguen obedeciendo bastante fielmente el listado de los principios clásicos. Quizás su mayor novedad es la aplicación de los tres viejos órdenes arquitectónicos a grandes conjuntos monumentales que ahora se empiezan a levantar en plazos verdaderamente breves de tiempo. Un buen ejemplo es el Altar de Pérgamo, probablemente uno de los más asombrosos conjuntos que subsisten de la Antigüedad, construido durante la primera mitad del siglo II a.C. Se trataba de un gigantesco altar rodeado por tres de sus lados con grandes relieves movidos y muy expresivos representando la lucha entre los dioses y los gigantes, hijos de la Tierra.

Con ejemplos tan brillantes como éste, o como el grupo del *Laocoonte* (ver comentario al final del tema), es evidente que la escultura vivió un momento de esplendor durante la época helenística, momento del que han llegado hasta nosotros muchos ejemplos a través de copias y de originales.

COMENTARIOS



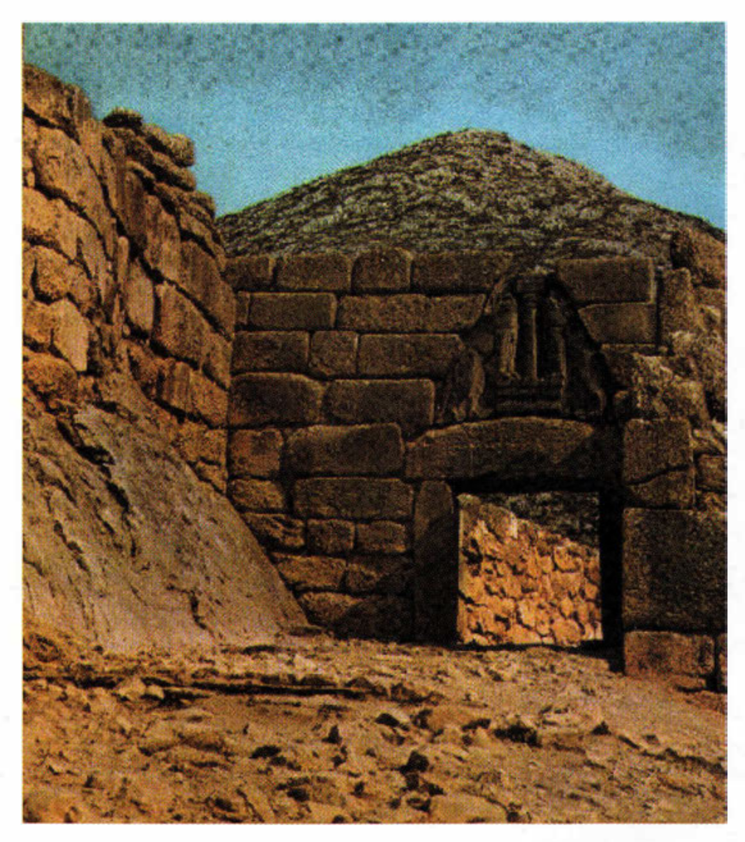
Fresco del Toro, Museo de Candia, Creta



Se trata de un fresco prehelénico perteneciente al palacio de Cnossos, uno de los principales palacios de la civilización cretense que estaba decorado en sus paredes con diferentes pinturas. Creta fue una de las islas principales y más privilegiadas geográficamente del mar Egeo durante el periodo inmediatamente anterior al florecimiento de la Grecia clásica, es decir, aproximadamente desde el segundo milenio antes de Cristo, y consiguió ver el desarrollo de una cultura y de una sociedad peculiar en su organización, poco defensiva, y volcada a un mar gracias al cual gozaba de bastante prosperidad. El tema representado es un salto ritual del toro, un animal sagrado en la isla, llevado a cabo por tres gimnastas o por uno solo representado en los tres momentos diferentes de la pirueta. Es, por lo tanto, un tema religioso, al menos en parte, con colores planos y vivos, muy decorativos, y enmarcado por una cenefa de la que se ve parte en el lado superior. La representación de todos modos mantiene algunas de las características que ya tenía la pintura egipcia: no hay profundidad (el animal está representado de perfil) y algunas de las figuras se representan bajo la ley de la frontalidad. Sin embargo el movimiento, la vivacidad y, sobre todo, la observación meticulosa de la naturaleza, dan a los frescos cretenses una originalidad propia.



La Puerta de los Leones, Micenas



Arquitectura prehelénica perteneciente a la ciudad de Micenas, en el continente griego. Micenas era una de las capitales hegemónicas en la Grecia preclásica, pero eso no la libraba de los conflictos y las rivalidades. Por eso su recinto estaba fortificado. En la lámina podemos ver la famosa Puerta de los Leones, una de las entradas a la ciudad. A sus lados observamos el muro de la fortificación edificado con piedras más o menos regulares, de tan grandes dimensiones que ya los antiguos calificaron a estas murallas de ciclópeas en la creencia de que sólo los míticos cíclopes habían podido levantarlas. El marco de la puerta está formado por tres grandes piedras monolíticas. La magnitud y el peso del dintel obligó a los constructores a abrir por encima un triángulo de descarga (solución que también utilizaron en algún otro ejemplo de su arquitectura como el Tesoro de Atreo, por ejemplo), con un relieve esculpido que hoy en día todavía se conserva en su lugar. En él, dos leones gigantescos escoltan una columna, símbolo de la sacralidad del recinto.

El Auriga de Delfos, Museo de Delfos



Escultura griega inmediatamente anterior al periodo clásico. Se trata del *Auriga de Delfos*, el más antiguo de los grandes bronces griegos, cuyo original todavía se conserva en el museo de la ciudad. La escultura conmemoraba la victoria de un tirano en una carrera de caballos en Delfos. El atleta aparece vestido con un largo chitón, sosteniendo un puñado de riendas en la mano derecha y volviendo hacia este lado su cabeza, ceñida por una diadema. Es cierto que todavía mantiene algunos rasgos arcaicos, como la regularidad en la caída de los pliegues, el mantenimiento del apoyo sobre los dos pies y, en parte, el tratamiento del pelo, pero observamos que ya ha desaparecido por completo la llamada «sonrisa arcaica» y que algunos detalles lo muestran como diferente. Los pliegues de su túnica y las arrugas horizontales de las mangas, que a primera vista nos han podido parecer idénticas, en realidad son todas ellas desiguales, además de que el borde inferior del vestido no cae rígido sino que va formando una ligera línea curva de movimiento. El pelo, que es cierto que se ajusta perfectamente al cráneo, se despega al caer sobre las sienes en un rizado más volumétrico. Se trata pues de una escultura de transición muy cercana ya a lo que será la estatuaria clásica.

El Partenón, La Acrópolis, Atenas





Arquitectura perteneciente al periodo clásico de la cultura griega. Es el templo del Partenón en la Acrópolis de Atenas. El edificio comenzó a construirse en el año 447 a.C., después de la expulsión de los persas del territorio griego, según el proyecto de dos arquitectos supervisados por Fidias, el mayor colaborador de Pericles en toda la reconstrucción de la Acrópolis. El mármol fue el único material empleado en su edificación, y el templo se llevó a cabo según la planta clásica y utilizando un orden dórico. Tiene tres escalones de acceso, una columna sin basa, con fuste estriado y capitel compuesto por collarino, equino y ábaco, y un entablamento con arquitrabe, friso (con triglifos y metopas) y cornisa, con el frontón como elemento principal. La decoración escultórica corrió a cargo de Fidias ayudado por sus colaboradores y es uno de los mejores ejemplos de la escultura de este momento. En las metopas se representaron luchas míticas, en un friso alrededor de la cella la procesión de las Panateneas y en el frontón dos temas relativos a la diosa Atenea: su nacimiento y su lucha con Poseidón por el dominio de la ciudad. Todos los relieves se encuentran conservados en el Museo Británico de Londres.

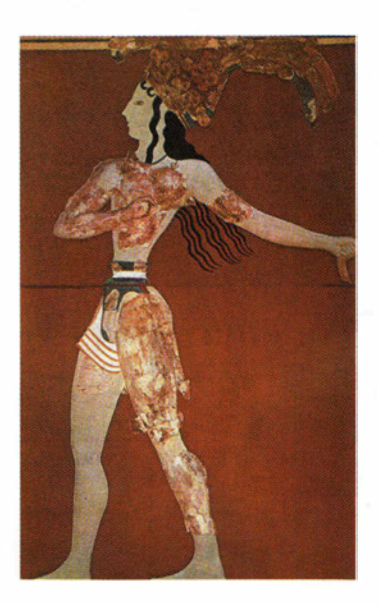
El Laocoonte, Museo del Vaticano



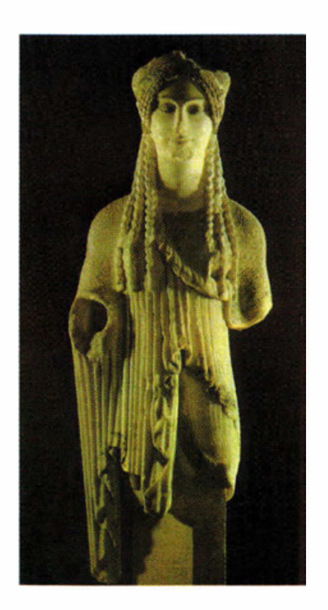
Escultura griega realizada en época helenística. El que durante mucho tiempo se consideró como el original (aunque en realidad es también una copia romana), que se encontró en Roma en el siglo XVI, se conserva en el Museo Vaticano e influyó mucho en la escultura del Renacimiento. El grupo representa la terrible escena que es descrita por Homero: el sacerdote troyano Laocoonte, durante el asedio de Troya, exhortó a sus compatriotas a que rechazaran el gigantesco caballo de madera en el que se ocultaban los griegos. Los dioses favorables a estos últimos, temiendo por el éxito de sus planes para destruir Troya, enviaron dos gigantescas serpientes de mar para que asfixiaran con sus anillos al sacerdote y a sus dos infortunados hijos. La escultura llama mucho la atención por la manera en que los músculos del tronco y los brazos de las figuras acusan el esfuerzo y el sufrimiento de la desesperada lucha, la expresión de dolor (tan anticlásica) en el rostro del sacerdote y el modo tan magistral de paralizar ese instante de terror y movimiento en un grupo permanente. Todo ayuda a que la escultura sea un alarde de virtuosismo técnico, desde el complicado juego de pesos y contrapesos hasta el minucioso acabado de la superficie.

PRÁCTICAS

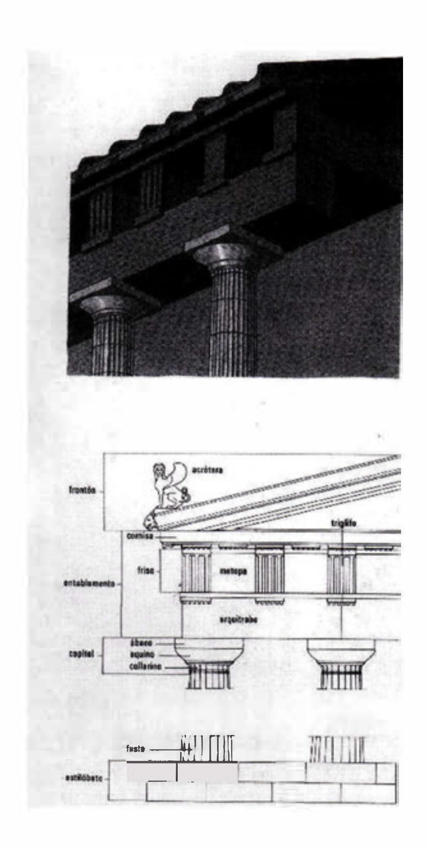
1. Intente averiguar a qué periodo pertenece y comente la siguiente pintura al fresco:



2. Deduzca a qué periodo de la escultura griega pertenece la siguiente escultura y por qué:



3. Recuerde las partes del orden dórico.



Tema 3

El arte romano

Alrededor del 700 a.C. surge la península itálica a la luz de la historia. Desde sus primeros pobladores hasta la decadencia del gran imperio que crearon los romanos, su civilización se extenderá por todo el mundo conocido unificándolo bajo la ley y el poder de Roma.

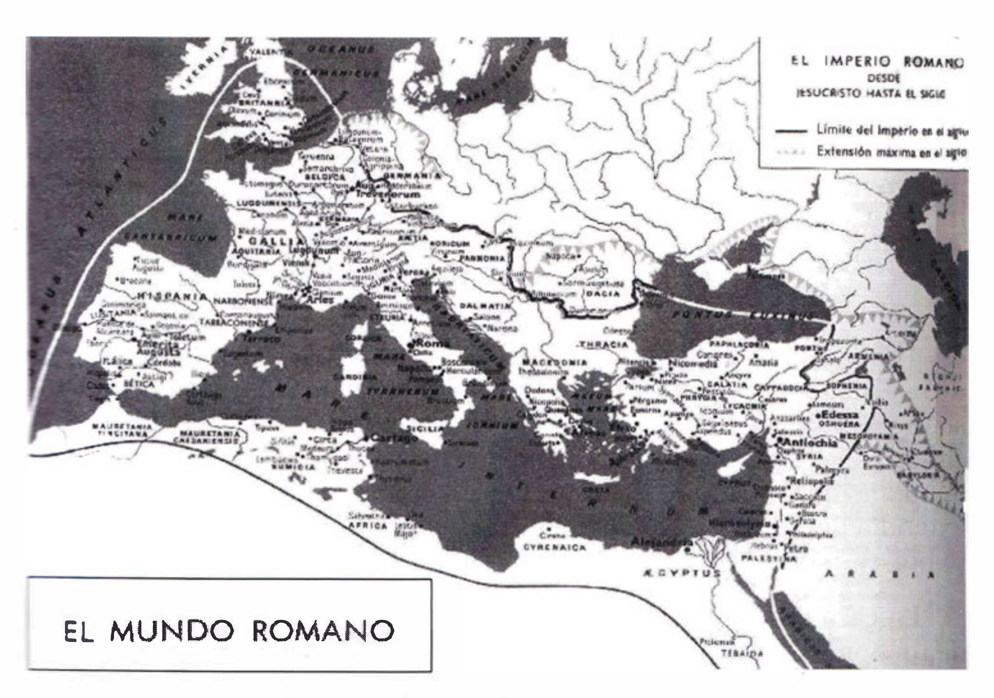


LÁMINA 1. Mapa del imperio romano.

1. LOS ETRUSCOS

Según Herodoto los etruscos eran un pueblo que hacia el 700 a.C. llegaron por barco desde las costas asirias del mar Egeo hasta la península

itálica en demanda de mercado. Al encontrar la Campania ocupada por los griegos, buscaron asentamiento en Toscana. Sin embargo, esta versión sigue estando muy discutida y todavía sabemos muy poco acerca de ellos. Sabemos, por ejemplo, que adoptaron el alfabeto de los griegos a finales del siglo VIII a.C., pero su lengua no muestra parentesco con ninguna que conozcamos. Los únicos escritos que nos han llegado son inscripciones funerarias y unos pocos textos algo más extensos que hacen referencia a ritos religiosos. La cima de su poder se produjo entre los siglos VII y VI a.C., cuando sus ciudades rivalizaban con las griegas y su flota dominaba el Mediterráneo occidental protegiendo un vasto imperio comercial que competía con los griegos y los fenicios, aunque los etruscos no constituyeron nunca una nación unificada. Fueron tan sólo una federación de ciudades-estado individuales con frecuentes conflictos entre ellas y muy lentas a la hora de unirse frente a enemigos comunes. En los siglos V y IV a.C., fueron sucumbiendo, una a una, bajo el emergente poder de los romanos.

La aportación artística de los etruscos entronca tanto con la cultura prehelénica como con la griega, pero los artistas no se limitaron a imitar sus modelos. De entrada, la ciudad demuestra tener un concepto urbanístico más elevado que el griego. Siempre se fortificaba con una muralla, construida con un aparejo de ladrillo y de piedra, de tamaño grande, que acabarían transmitiendo a los romanos, y a ella se entraba franqueando varias puertas monumentales que tenían un gran arco de medio punto. Los arcos etruscos son auténticos, es decir, están construidos con bloques de piedra tallados en cuña, llamados dovelas, dirigidas hacia el centro de la abertura semicircular. Un arco de este tipo no sólo es resistente y se sostiene a sí mismo, sino que su derivación inmediata es la bóveda de cañón. Además, la ciudad se regularizaba, probablemente como herencia del plano de los campamentos militares, gracias a una ancha calle que se extendía de norte a sur (cardo) a la que otra cortaba perpendicularmente por en medio (decumano).

La casa etrusca se componía de un patio central o atrio sin techo, y de una pieza principal, el tablinium, que se encontraba frente a la entrada. Ambos elementos se mantendrán en la casa romana, pero no se conserva ninguna etrusca. Sólo por las tumbas podemos saber cómo eran.

Por otro lado, el pueblo etrusco era muy religioso. Su templo es más pequeño que el griego, en forma rectangular con una proporción de seis a cinco, es decir, casi cuadrado. La totalidad de su estructura descansa sobre una base o podio con gradas o escaleras únicamente en el lado sur, en la entrada. La cabecera tiene tres cellas en cada una de las cuales recibía cul-

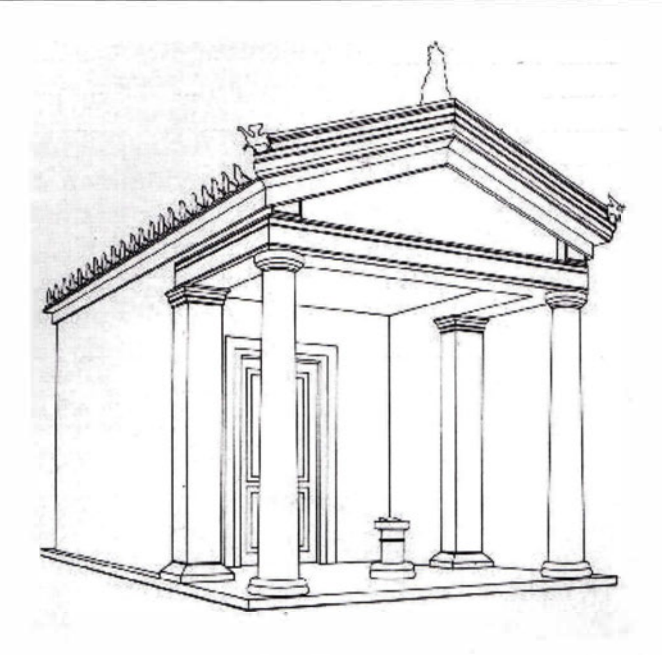


LÁMINA 2. Reconstrucción de un templo etrusco.

do una divinidad de las tres que componían las tríadas, una manera especial según la cual agrupaban a sus dioses. Tenía un pórtico de entrada, al que se accedía por la escalinata, con dos filas de columnas finas y separadas, y todo el templo estaba formado por una estructura de madera revestida con ornamentos de cerámica, lo que explica que sólo hayan llegado hasta nosotros los cimientos. La columna es del llamado orden toscano y se parece mucho a la griega porque ambas tienen origen cretense. Presentaba una basa robusta, un fuste liso que se adelgaza hacia arriba careciendo de éntasis y un capitel con equino y ábaco. Es evidente el origen griego del templo etrusco, aunque también son obvias las diferencias, algunas de las cuales nos encontraremos luego en el templo romano.

Aunque se podía haber esperado que el culto funerario se esfumase bajo la influencia de los griegos, los etruscos siempre pusieron un enorme cuidado al enterrar a sus muertos. Más que los templos, las tumbas eran monumentos para la eternidad y se han conservado. En el siglo VII prevalecía la tumba tipo túmulo (un enterramiento cubierto con un túmulo de forma cónica y protegido por un anillo de piedra), pero desde el siglo VI predominaron las tumbas de cámara que, excavadas en las paredes rocosas de las montañas próximas, imitaban las casas de los vivos por lo que tenían sus paredes pintadas y estaban adornadas con todo tipo de ele-

mentos del ajuar casero. La pintura de alguna manera refleja la evolución de la pintura helénica que no se ha conservado y que se difundió gracias a la cerámica pintada, por lo que los hombres siguen estando pintados de color rojo y las mujeres de color blanco. En Etruria son siempre frescos, con una conservación precaria, en los que predominan las escenas de lucha, caza y banquetes, probablemente con carácter simbólico porque el etrusco pinta un porvenir venturoso para sus muertos, como prolongación idealizada de una vida terrena bien satisfecha, aspirando quizás a que no exista solución de continuidad entre la vida y la muerte. En la Tumba de las Leonas de Tarquinia, por ejemplo, aparece una pareja de bailarines. La energía exaltada de sus movimientos nos llama la atención como característicamente dotada de un espíritu más etrusco que griego. Por lo



LÁMINA 3. Fresco en la Tumba de las Leonas, Etruria.

además, ambas figuras se mantienen de perfil, bajo las normas de una ley de la frontalidad todavía bastante arcaica.

También la mayor parte de la escultura es funeraria. Su especialidad era el barro cocido, la terracota, que generalmente se policromaba y que se ha conservado bastante mal, aunque también trabajaban con mucha habilidad el metal, tanto macizo como hueco, ya que una buena parte de la riqueza etrusca se basaba en la explotación de yacimientos de cobre y hierro. El periodo clásico de la escultura etrusca, con piezas como el conocido *Matrimonio Cerveteri* (ver comentario al final del tema), transcurre del 575 a.C al 475 a.C. En los siglos II y I a.C. es ya difícil marcar la separación con el arte romano que está naciendo en ese momento.

Obras como la *Loba capitolina*, por ejemplo, con un fuerte componente realista, son todavía etruscas (probablemente la hicieron los etruscos para Roma o se la llevaron los romanos como botín de guerra), pero marcan ya un periodo de transición que son tiempos de decadencia para Etruria. En cualquier caso no se puede olvidar que los etruscos legaron a los romanos elementos fundamentales de su arte, desde el sistema de la fundación de sus ciudades hasta la forma y distribución del templo, pasando por el arco y la bóveda o por el ladrillo.

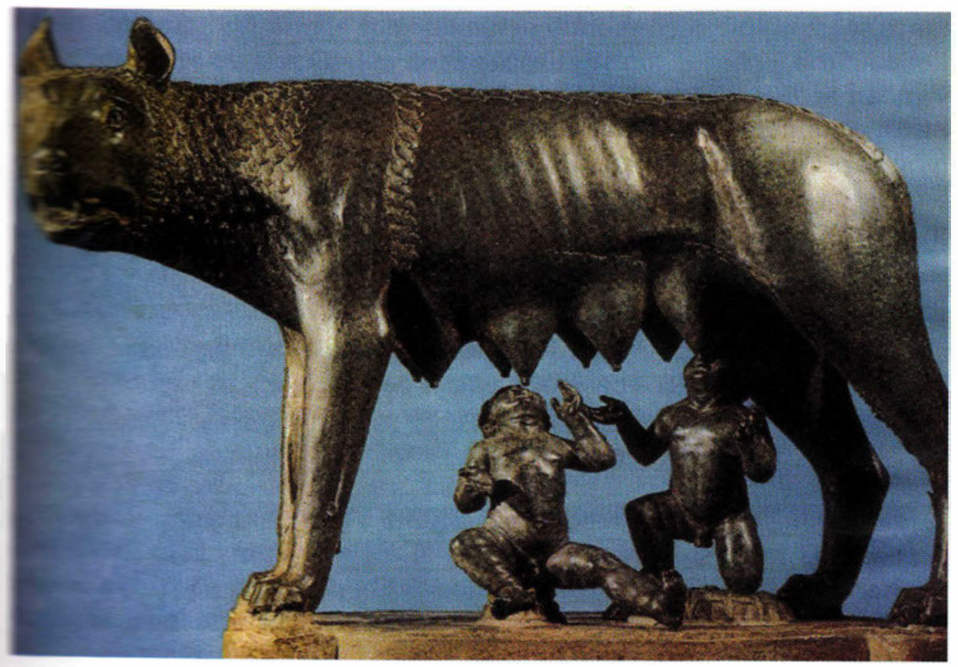


LÁMINA 4. *La loba capitolina*, Museo del Capitolio, Roma.

2. EL ARTE ROMANO

La característica fundamental del arte romano es que siempre trabaja para el Estado, cuya imagen procura reflejar y exaltar. De hecho, es un arte para la propaganda del gobernante y es quien lo encarga y no quien lo realiza el que ha de ser recordado. A diferencia de Grecia, la mayor parte de las obras son anónimas y, aunque son herederas en buena medida del arte helenístico, están puestas al servicio de necesidades nuevas.

Se trata de un arte para un imperio que se extiende por un área muy extensa a lo largo de varios siglos (desde el siglo VIII a.C. al siglo V d.C.), un arte que hizo asentar definitivamente el ideal clásico nacido en Grecia y que se caracteriza por una sólida unidad determinada por el centralismo y el protagonismo de Roma capital. La civilización romana es, por encima de todo, una civilización de grandes ciudades. El gran desarrollo urbano impuesto por Roma impulsó la transformación de casi toda la arquitectura, una arquitectura definida por el utilitarismo, que se distingue de la griega por un mayor sentido ornamental y que utiliza con habilidad el arco, la bóveda y la cúpula. Los materiales de construcción eran la piedra, el hormigón y el ladrillo. Algunas veces se trataba de mampostería con piedras irregulares, pero el aparejo de sillares es el elemento más utilizado, y se dispone con arreglo al sistema de soga (pieza colocada en sentido paralelo al muro) y tizón (pieza en sentido perpendicular al muro) alternativamente. Por su parte, el hormigón se fabricaba con una mezcla de agua, arena, cal y guijarros que, al secarse, constituían una masa muy sólida que se empleaba especialmente para las bóvedas. Los ladrillos eran grandes piezas rectangulares y de poco grosor. El empleo del hormigón y el ladrillo reportaba algunas ventajas a los romanos, en primer lugar porque resultaban materiales muy baratos, y en segundo, porque se ahorraban el acarreo desde grandes distancias. La única desventaja era su tosquedad y la solucionaban revistiendo los edificios, una vez construidos, con mármoles.

Aunque en principio la arquitectura romana tomó de Grecia los tres órdenes arquitectónicos básicos hay que decir que aportó también novedades singulares. El estilo dórico griego puro fue utilizado muy pocas veces y, en cambio, tuvo más uso una variedad romana del dórico: el llamado orden toscano, con plinto y basa gruesa, fuste liso con éntasis y capitel formado por los tradicionales equino y ábaco. Además, Roma creó un orden compuesto, entre el jónico y el corinto, llamado así porque el capitel tiene las hojas de acanto del corintio, pero además tiene hileras de ovas y las grandes volutas tomadas del jónico. Por otro lado, los entablamentos se enriquecen considerablemente y no es raro que de los frisos cuelguen guirnaldas, instrumentos musicales, etc.

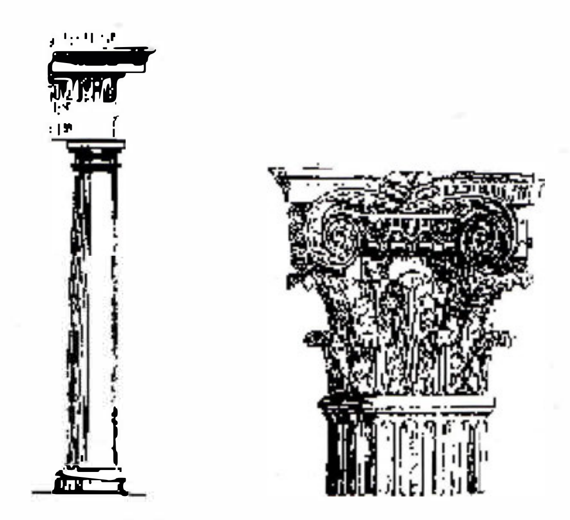


LÁMINA 5. Orden toscano y capitel compuesto.

En el campo del urbanismo se potencia la perspectiva del conjunto arquitectónico. Es decir, los edificios ya no se yuxtaponen, como en Grecia, sino que ahora habrá un eje y una perspectiva organizando los conjuntos monumentales. El urbanismo de la ciudad hereda el plano de damero de los campamentos militares que ya habíamos visto en las urbes etruscas (basado en el cruce de las vías cardo y decumano), pero no deja de impulsarse el centro cívico que en el caso de Roma será el foro, un espacio público que se fue ampliando con el tiempo y que a veces asumía también una función mercantil.

En un imperio tan extenso las comunicaciones tenían que jugar por fuerza un papel fundamental. Las vías o calzadas romanas son los tentáculos que, partiendo de Roma, aseguran el dominio de las provincias y, al mismo tiempo, su civilización. Llegaban hasta los lugares más apartados del imperio y tenían el ancho que requerían los elementos de transporte de aquella época, de manera que hoy nos pueden resultar estrechas. Se construían superponiendo varias capas de cimentación asegurando el asentamiento de las losas de piedra que constituían el pavimento. De espacio en espacio se colocaban unos postes de piedra que indicaban en millas romanas la distancia desde Roma y otra ciudad principal. El trazado de estas vías exigía con frecuencia la construcción de puentes y viaductos. Por otra parte, los romanos también atendieron el abastecimiento y saneamiento de las poblaciones, de manera que construyeron redes de cloacas para arrastrar las aguas residuales y condujeron el agua por medio de grandes acueductos como el que se conserva en Segovia.



LÁMINA 6. Acueducto de Segovia.

Dentro de las ciudades se puede afirmar que los romanos tomaron de Grecia los tipos fundamentales de sus edificios, pero algunos eran diferentes. Las basílicas, por ejemplo, eran salas de reunión, bolsas de comercio y tribunales de justicia indistintamente. Constaban de una planta rectangular y tres naves longitudinales, doble la central que las laterales y más alta aprovechando este desnivel para poner las ventanas de iluminación. En su extremo, donde la pared tenía forma semicircular (ábside), se colocaba la tribuna del magistrado. Este tipo de planta basilical tendrá una fuerte herencia en la primera arquitectura cristiana.

Para entretenimiento los romanos también tenían varios tipos de edificios como las termas y los teatros, que derivan de los griegos pero difieren de ellos porque la gradería se dispone de forma semicircular (y no de herradura) y se construía en el llano (sin aprovechar ninguna ladera) de manera que al exterior presentaban dos o más pisos de arquerías adornadas con diversos órdenes que se disponían de arriba abajo siguiendo la secuencia de dórico, jónico, corintio y compuesto, una disposición que quedaría como canónica para el porvenir. La entrada se efectuaba por

grandes puertas laterales y en la parte central baja había un espacio semicircular (orchestra) para el uso del coro. Frente a este semicírculo se disponía primero el proscenium, en el que los actores esperaban su turno, y luego la scena, cerrada por detrás, en la que se llevaba a cabo la representación.

La necesidad de cerrar todo este espacio para la celebración de otro tipo de espectáculos, como la lucha de gladiadores o la de los atletas con fieras, dio lugar al anfiteatro que presenta una escena circular y un graderia continuo más o menos redondo. Por su parte, en los circos, se celebraban las carreras de carros. Tenían forma alargada, cerrándose en un extremo en semicírculo y presentando en el otro las entradas y las celdas en las que se guardaban los caballos. Alrededor y en gradas se disponía el público. En el centro del terreno aparecía la espina, especie de seto o muro de poca altura adornado con estatuas y pequeños monumentos que servía para señalar el camino que debían seguir los carros.

También dentro de las ciudades los romanos solían conmemorar los acontecimientos principales de su historia con diferentes monumentos. Las columnas conmemorativas, por ejemplo, son una legítima invención romana, aunque los arcos de triunfo se imitaran de la Grecia helenística. Los griegos erigían puertas conmemorativas en las murallas de sus ciudades; los romanos lo único que hicieron fue desplazar aquellas puertas a los lugares de la ciudad donde estimaban que era más adecuada la conmemoración. Por eso el arco de triunfo es un retazo de muro dedicado a un vencedor para que éste pase glorioso y triunfal por debajo. Presentan uno o tres vanos abovedados y en la parte de arriba se erigía la estatua o el carro monumental de aquél a quien se conmemoraba.

Parece claro que la vivienda romana debe sus elementos principales a la etrusca. Tenía siempre un patio central abierto al aire y a la luz, y en el que se recogía el agua de la lluvia en un estanque (impluvium). En la parte de atrás presentaba un jardín protegido por un pórtico en sus cuatro lados. Al exterior las casas no presentaban casi huecos y en el interior, entre el atrio y el jardín, en el eje principal de la casa, se encontraba el tablinium o sala rica. El comedor era el triclinium y con él se completaba la domus o vivienda particular de un solo piso. En las ciudades, sin embargo, era habitual la vivienda de alquiler en edificios de varios pisos con ventanas o balcones que daban a la calle.

En lo que se refiere a la arquitectura religiosa hay que decir que presenta menos innovaciones. La distribución del templo se atenía en sus líneas generales al esquema etrusco, y las tumbas, los mausoleos o en-

terramientos individuales de personas importantes, eran muy variados y se disponían a lo largo de las vías principales.

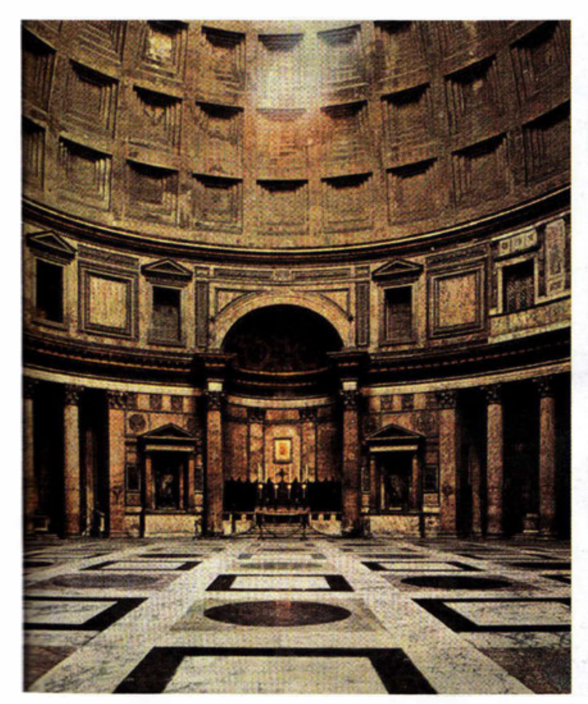
Es bien sabido que los romanos se llevaron de Grecia todo lo que pudieron transportar, fundamentalmente cerámicas y esculturas, aunque también importaron artistas porque querían copias de todas las grandes obras griegas. Sin embargo, no hay que desdeñar la influencia de los etruscos, y todo lo que el retrato romano tiene de realista viene de ellos. La escultura romana es esencialmente retratista, muy favorecida por el culto a unos antepasados que les obligaba a sacar una imagen de cera del rostro de los familiares que morían. Era muy normal pintar los retratos para acentuar más la expresión de vida e incluso podían emplear piedras polícromas desde que aprendieron de Oriente a combinar diversos materiales.

Los escultores romanos trabajan sobre todo el mármol, muy abundante en Italia, pero no prescinden del bronce. El tema predilecto es, por supuesto, el hombre, pero el hombre como ciudadano siempre concebido en función de su categoría social. En realidad toda la escultura nos habla de la grandeza de Roma como si el artista fuera sólo un funcionario encargado de honrar a los gobernantes.

2.1. De la República al Imperio de los Claudios

En un primer periodo, desde el nacimiento de Roma bajo la República hasta la muerte de Nerón, el último emperador de la dinastía de los Claudios, el arte romano vivió un momento de esplendor muy influenciado todavía por el arte griego, aunque la mayor parte de los ejemplos no se conservan. De hecho, la inmensa mayoría de los templos que se construyeron bajo Augusto han desaparecido, pero sí se conserva el Panteón de Roma, erigido hacia el 27 a.C. y muy reformado posteriormente por Adriano.

Cuando el viejo Panteón se incendió en el 80 a.C., Adriano reutilizó la vieja planta circular poniendo un especial empeño en el interior. Las paredes constituyen un robusto cilindro con nichos para la colocación de los altares de los dioses, sobre el que se levanta la gigantesca cúpula. Para levantarla tuvieron que solucionar dos problemas: la erección de la cubierta propiamente dicha y los apoyos. Antes de levantar la cúpula tenían que montar un armazón de madera (cimbra) que tuviera la forma que se deseaba dar a aquélla. Una vez construida se desmontaba la cimbra, pero para dar mayor solidez al abovedamiento, sobre las cim-



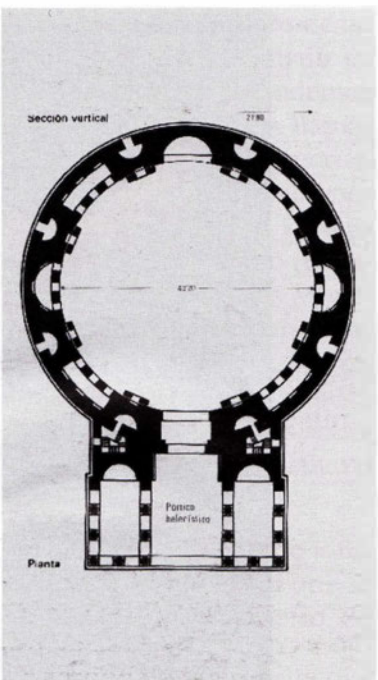


LÁMINA 7. Planta e interior del Panteón de Roma.

bras se disponía un tejido de nervios o de arquillos imbricados, rellenos después con hormigón. Con todo esto la cúpula resultaba excesivamente pesada, por lo que tenían que dar a las estructuras sustentantes, en este caso el propio muro, un grosor considerable. La cúpula es el símbolo de una arquitectura muy equilibrada, y el interior tiene un sentido fundamentalmente estático. Allí no hay más foco de luz que el óculo que se abre en el centro de la cubierta y domina un ideal de simetría y autoridad propiamente romano.

En conmemoración al sometimiento de la Galia e Hispania, Augusto hizo también el Ara Pacis (ver comentario al final del tema), uno de los mejores ejemplos de escultura que se conservan. La escultura romana del primer periodo tiene todavía un fuerte componente idealista que se refleja muy bien en los retratos de Augusto. En ellos el emperador es siempre un joven próximo a la edad madura que testimonia el aspecto impecable que debe tener un gobernador perfecto. El *Augusto de la Prima Porta* es un retrato en el que el emperador aparece vestido de cónsul, con manto, el pecho protegido por una coraza en la que se representa el sometimiento de la Galia y España, y en ademán de arengar.

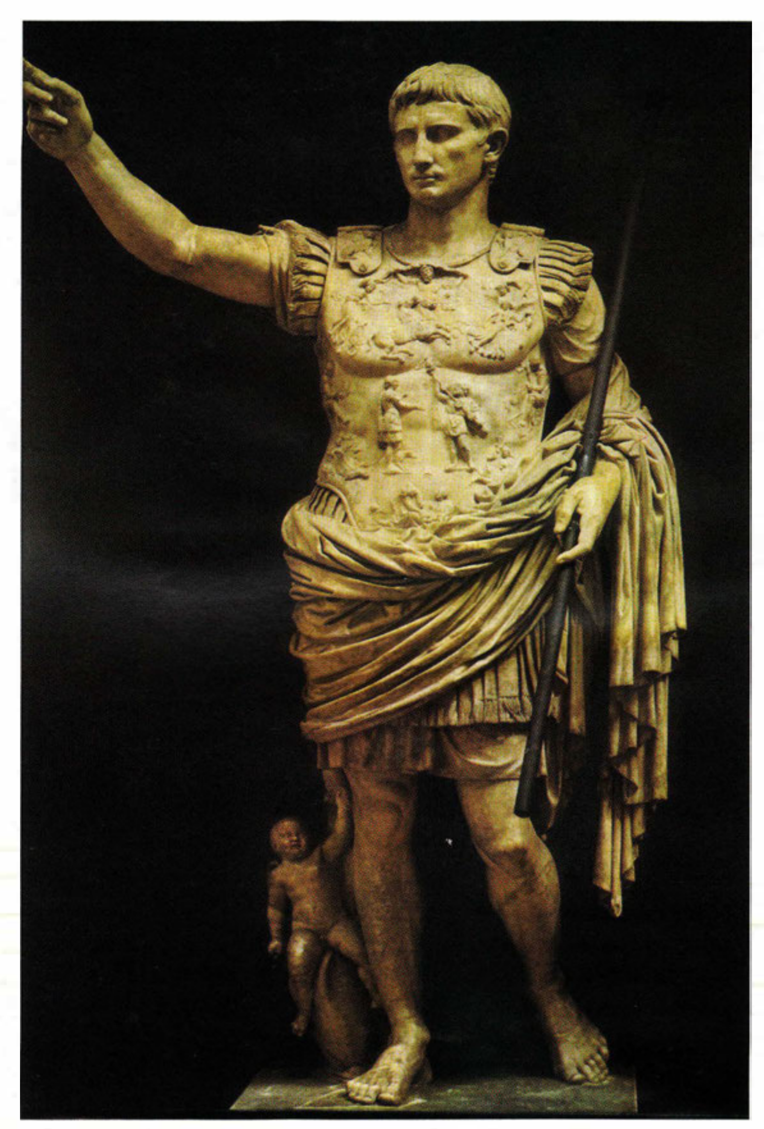


LÁMINA 8. *Augusto de la Prima Porta,* Roma.

Por otro lado, los únicos restos de arquitectura doméstica que quedan son los de las casas de Pompeya, pero en ellas lo más importante ha resultado ser la pintura que las decoraba con retratos, bodegones e incluso representaciones pictóricas con escenas y paisajes. La pintura griega halló en Roma su mejor continuación porque los artistas romanos supieron crear y añadir novedades a sus modelos.

Los frescos de Pompeya permanecerían absolutamente olvidados de no mediar la catástrofe de la erupción del volcán que no consiguió destruir en su totalidad las pinturas que decoraban las casas. Gracias a ellas podemos reconstruir el panorama de toda la pintura romana y distinguir los llamados cuatro estilos. El primero, el más simple, es el llamado «de las incrustaciones», porque se limita a imitar los revestimientos y las incrustaciones de mármoles polícromos embutidos en las paredes; el segundo, el «arquitectónico» recrea diferentes elementos de la arquitectura formando recuadros donde se pintan temas mitológicos o, como en la Villa de los Misterios de Pompeya, un conjunto con el tema de la iniciación a los misterios dionisíacos y a la vida conyugal; el tercero es el llamado «ornamental», con elementos arquitectónicos fantásticos y decorativos, además de grandes temas con un predominio de la figura humana entre frisos decorados sobre todo por niños y amores; finalmente, el cuarto es el llamado «fantástico o ilusionista», basado sobre todo en decoraciones teatrales.

De modo paralelo a la pintura se desarrolla el mosaico, heredado también de Grecia pero con un mayor esplendor entre los romanos ya que se han encontrado restos abundantes en todos los territorios del Imperio. Se



LÁMINA 9. Fresco de la Villa de los Misterios, Pompeya.

utiliza sobre todo para la decoración de pavimentos y para su elaboración se utilizan pequeñas teselas recortadas sobre un patrón previo del dibujo.

2.2. De los Flavios a la decadencia del Imperio

Prácticamente desde el principio el Imperio Romano fue una sociedad cosmopolita en la que los rasgos nacionales o regionales de los países conquistados no tardaron en fundirse con la civilización romana siempre centrada en la capital de Roma. La sociedad romana con frecuencia se mostró muy tolerante con las tradiciones ajenas, de manera que a los pobladores de las provincias recién conquistadas se les imponía una ley y un orden romanos, pero al mismo tiempo se acogían hospitalariamente sus dioses, sus sabios y algunas de sus costumbres.

Por eso, durante este segundo periodo del Imperio la influencia de Oriente será muy activa a causa de las recientes conquistas. La arquitectura, por ejemplo, tiene una mayor tendencia al lujo y a la monumentalidad que se refleja claramente en el engrandecimiento arquitectónico de Roma. Los Flavios hacen el Coliseo, un enorme anfiteatro terminado en el año 80 d.C. e inaugurado por el emperador Tito. Sobre un plano en for-



LÁMINA 10. El Coliseo, Roma.

ma de elipse, el núcleo de hormigón del edificio, con sus millas de corredores abovedados (utilizando la bóveda de cañón) y escaleras, es una obra maestra de ingeniería. En el exterior existe un perfecto equilibrio entre los elementos verticales y horizontales en la sucesión de las columnas adosadas y los entablamentos que enmarcan las interminables hileras de arcadas. Por supuesto, los cuatro órdenes se superponen según la jerarquía establecida, desde el toscano abajo hasta el compuesto en el piso más alto.

En este mismo periodo se aumenta el foro. Allí aparecerán el Arco de Trajano (ver comentario al final del capítulo) y el Arco de Tito, dos espléndidos ejemplos de arcos monumentales llevados a cabo para las entradas de los emperadores triunfantes, con relieves históricos referentes, por ejemplo, en el caso del segundo, a la entrada de Tito en Jerusalén.

De todos modos, los mejores relieves históricos que nos ha legado Roma se encuentran en la Columna de Trajano. Una gran parte de la escultura romana tiene un sentido histórico. Es frecuente que se esculpan en piedra las hazañas de los cónsules y de los emperadores con el fin de que el pueblo las admire. En este caso se nos muestran las campañas de Tra-

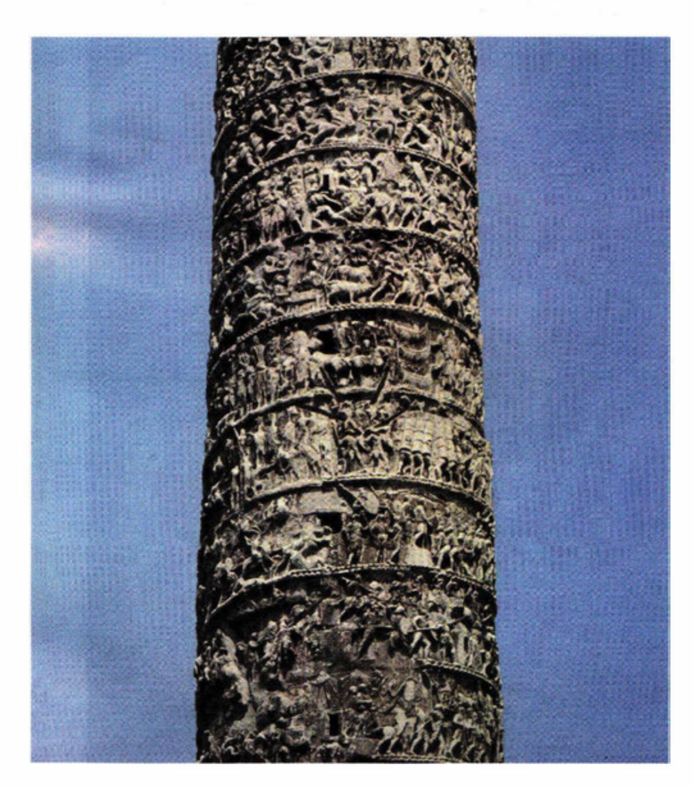


Lámina 11. La Columna de Trajano, Roma.

jano contra los dacios en una serie seguida, sin solución de continuidad, que va contando los diferentes episodios en un relieve de tipo pictórico, que busca efectos de paisaje o perspectiva exactamente igual que la pintura, y que no descuida la descripción del paisaje que le hace más verídico. Las diferentes composiciones alcanzan un grado de densidad de figuras elevado, y siguen siempre una ordenación cronológica, como si se tratara de un rollo de papel histórico (el modo en que los romanos escribían sus crónicas), al que verdaderamente parecería que están imitando aunque esta hipótesis últimamente está siendo muy discutida.

En cualquier caso este segundo periodo es un momento de esplendor para la escultura. Los retratos, por ejemplo, que antes habían sido de busto corto (sólo hasta el cuello) y con el pelo muy plano de talla, ahora se hacen más familiares, más reales. Su tamaño aumenta (el retrato de busto suele incluir el pecho y los hombros) y un movimiento lateral de la



LÁMINA 12. *Dama de la permanente*, Museo Capitolino, Roma.

cabeza consigue romper el frontalismo de los ejemplos anteriores. Con respecto a los retratos del emperador, aparte de los tipos conocidos (el emperador cónsul, el emperador militar) de cuerpo entero o sentado, aparecen algunos retratos ecuestres como el de Marco Aurelio (ver comentario al final del capítulo), que tendrán una herencia muy fructífera durante el Renacimiento.

Por fin, el Arco de Constantino, también en Roma, señala ya la decadencia del Imperio. En él, los relieves de Domiciano y Marco Aurelio que se reutilizan contrastan fuertemente con los pobres relieves constantinianos hechos para el arco, con figuras rígidas y secas que huyen del realismo acercándose mucho a lo que ya será el primer arte cristiano. La amenaza de los bárbaros en las fronteras del Imperio y el crecimiento en su propio seno de una religión cristiana que llegará a su apogeo después del Edicto de Milán otorgado en el 313 d.C. por el propio Constantino, conseguirán que la decadencia de la Roma universal sea ya un hecho. Su herencia, reflejada tanto en los dos imperios (Oriente y Occidente) en que acaba dividiéndose, como en las diferentes culturas que florecen a su alrededor, abrirá las puertas del mundo medieval.

COMENTARIOS

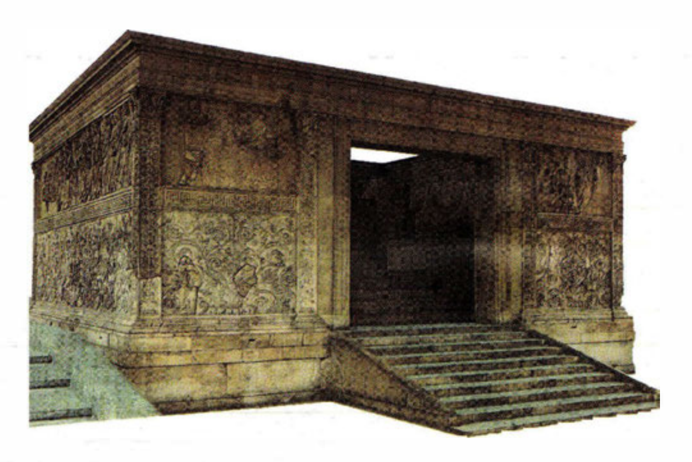


El Matrimonio Cerveteri, Museo de la Villa Giulia, Roma



Escultura etrusca de carácter funerario. Está hecha en terracota, que en su día estuvo policromada con vivos colores, y se encontró en una tumba. En ella aparece una pareja de esposos que han perdido los objetos que tenían en la mano (el hombre un vaso para beber y la mujer unas flores, probablemente) y que están reclinados comiendo en lo que puede ser un banquete funerario. Sabemos que la finalidad del retrato etrusco es estrictamente funeraria, como será al principio la del romano, por lo que es importante que refleje lo más fielmente posible al difunto. Por ello, aunque todavía hay una evidente influencia griega en la sonrisa arcaica de ambos, por ejemplo, o en el hecho de que el hombre aparezca con el torso desnudo y la mujer vestida, existe una mayor tendencia al realismo que concentra toda la atención del escultor en las cabezas. Por otro lado, las formas, estáticas y rígidas pero suavemente redondeadas, ponen de manifiesto la preferencia del artista por el modelado con materiales blandos, a diferencia de los griegos.

El Ara Pacis de Augusto, Roma





El Ara Pacis lo erigió el emperador Augusto en el Campo de Marte de Roma. Era un pequeño altar al aire libre conmemorativo tras las guerras con las Galias y con Hispania, y estaba destinado a las ofrendas anuales que se hacían en su recuerdo. En sus relieves, una serie de personajes como magistrados, senadores, sacerdotes o miembros de la familia imperial (el propio Augusto, Livia o Tiberio), desfilan ceremoniosamente para rendir tributo a la paz. En la primera fila, como vemos, aparecen los personajes principales en medio relieve, y en la segunda los secundarios en relieve plano, lo que da una cierta idea de perspectiva. Sin embargo, a pesar de la clara influencia idealista griega, encontramos una gran variedad en las figuras, muchas de ellas retratos que andan, vuelven la cabeza y dialogan entre ellos. La aparición de niños da más dinamismo al conjunto. El escultor romano no está reflejando un mito, como en Grecia, sino un hecho real que requiere una buena dosis de realismo.

La Maison Carré, Nimes



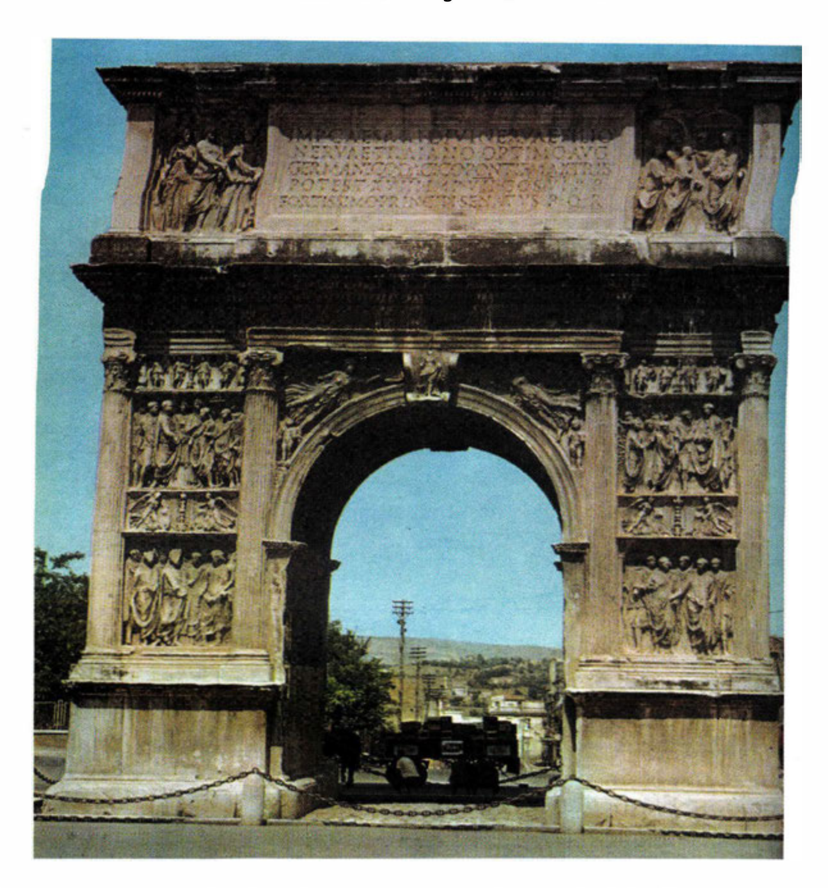
Se trata de un templo romano en Nimes (Francia). Sabemos que es romano porque sus templos se distinguen de los griegos por una serie de rasgos que los romanos heredaron de los etruscos. En primer lugar vemos un templo, que en su día fue polícromo aunque hoy no se conserve nada de color, sobre un podio que únicamente tiene escaleras de acceso, siempre más de tres, en la parte frontal. Allí se encuentra un gran pórtico de columnas exentas, mientras que en el resto del templo las columnas se adosan al muro de la cella. La cella sigue siendo de planta rectangular, pero carece de pórtico posterior. Por su parte, las columnas que vemos son de orden compuesto, un orden propiamente romano que mezcla el jónico y el corintio en un capitel que presenta al mismo tiempo hojas de acanto y volutas. El entablamento está mucho más desarrollado y decorado a costa de un empequeñecimiento del frontón.

Estatua de Marco Aurelio, Capitolio, Roma



Se trata de la estatua ecuestre de Marco Aurelio. Por un lado vemos un retrato en la línea de los romanos, lleno de realismo, alejado del idealismo griego, de un emperador vestido con toga. Por otro, vemos una estatua ecuestre, habitual en Roma desde los tiempos de Julio César, que exalta la figura imperial con una postura que transmite autoridad y seguridad. Tanto el caballo como el jinete están fundidos en bronce, una técnica que los romanos heredaron de los etruscos, en dos piezas separadas que forman un mismo conjunto plástico. El caballo, en lo que ya se convertirá en prototipo, se apoya en tres de sus patas y lanza la otra hacia delante. Durante la Edad Media fueron fundidas la mayoría de estas estatuas de bronce, de manera que únicamente se conserva la de Marco Aurelio, caracterizado como caudillo victorioso sobre los bárbaros. En el siglo XVI, Miguel Ángel, al remodelar la Plaza del Capitolio, colocó esta escultura en el centro convirtiéndola así en el modelo a seguir para toda la estatuaria ecuestre posterior.

El Arco de Trajano, Roma



Estamos ante un arco de triunfo romano. El arco de triunfo es una novedad en la arquitectura romana al aparecer exento, sin formar parte de la muralla como había ocurrido con los griegos en la época helenística, y después con los etruscos. Es, sin duda, uno de los símbolos más potentes del estado romano y señalaba siempre la puerta que cruzaba un militar o un emperador tras sus victorias. Puede presentar un arco único (como éste de Trajano) o tres, como en el caso del de Constantino, pero siempre son arcos de medio punto profundos que dan lugar a una bóveda de cañón. El arco se enmarca en una arquitectura sólida en la que aparecen columnas adosadas, de orden compuesto, y una serie de relieves históricos que aluden a las victorias del emperador. Sobre el entablamento, muy desarrollado, se ponía el ático y encima una cuadriga de bronce como remate que hoy ha desaparecido. La herencia de estos arcos como arquitectura conmemorativa dentro de las ciudades continuará desarrollándose hasta el siglo XIX.

PRÁCTICAS

1. Intente recordar la función y las características de la pintura etrusca y comente la siguiente lámina:



La lucha de los atletas, Tumba de los Augures.

2. Recuerde qué nuevas tipologías arquitectónicas desarrollan los romanos.

3. Recuerde lo que sabe del relieve histórico romano y aplíquelo a esta lámina:



Relieves del Arco de Tito, Roma.

Unidad Didáctica II

EL ARTE EN LA EDAD MEDIA

Tema 4

Arte paleocristiano y bizantino

1. EL ARTE PALEOCRISTIANO

Como ya hemos dicho, la venida de Cristo y el progresivo desarrollo del cristianismo produjeron un cambio fundamental en la estructura del imperio romano. Durante mucho tiempo coexistieron dos modalidades artísticas diferentes, o más bien, dos formas distintas de entender el arte: por un lado estaba el arte romano, en pleno periodo de decadencia pero con un glorioso pasado; por otro, un incipiente arte cristiano que en sus primeros años de vida tuvo que permanecer en la clandestinidad. De hecho, hasta los tiempos del emperador Constantino el arte paleocristiano (el de los primitivos cristianos) tuvo que vivir escondido debido a las diferentes persecuciones que sufrieron los seguidores de esta religión. De ahí su escaso desarrollo, sobre todo en el terreno de la arquitectura. Sin embargo, en el año 313, cuando Constantino promulgó el Edicto de Milán, el cristianismo no sólo quedó reconocido sino que pasó a ser la religión oficial del estado. Su momento de esplendor, a partir de ahora, dará lugar a unas tipologías y a una iconografía que estará en el inicio de todo el arte medieval europeo.

1.1. El arte antes del Edicto de Milán

Las primitivas sociedades cristianas en el seno del imperio romano y en la clandestinidad, solían utilizar para sus reuniones simplemente las viviendas de los fieles más acomodados. Es cierto que hubo pequeñas iglesias pero, para no despertar sospechas, no tenían por fuera nada que pudiera distinguirlas. En ellas y en las casas particulares se celebraban las reuniones dominicales.

Las catacumbas nunca fueron lugar de reunión. Eran sólo lugar de enterramiento y en realidad estaban reutilizando las viejas canteras abandonadas de las que los romanos habían extraído la piedra para sus edificios. Por eso están formadas siempre por una complicada red de galerías en



LÁMINA 1. Catacumba de la Vía Latina, Roma.

cuyas paredes se abrían huecos rectangulares en los que se colocaban los restos de los difuntos. A veces se formaban cámaras, como la que vemos en la imagen, y los cuerpos de los mártires se honraban señalizándolos con un arco que formaba un nicho que los contenía. Desde el Edicto de Milán, las catacumbas se convirtieron en lugares de peregrinación y los enterramientos pasaron a la superficie, casi siempre alrededor de las iglesias.

El joven cristianismo se apartó mucho de la vieja norma judía que prohibía las imágenes, probablemente porque había surgido en un medio clásico saturado de ellas y comprendía su poder. De hecho, al principio reutilizaron las figuras paganas cambiando su significación. Está claro

que no podían cambiar bruscamente los medios de expresión si querían hacer comprender el cristianismo a unas gentes educadas en lo romano. Por eso lo que cambia es sobre todo el significado. La vid, por ejemplo, tan empleada en la decoración romana, se convertirá en la sangre de Cristo y el pez, representará su imagen.

La pintura que aparece en las catacumbas siempre es una pintura tosca que carece a todas luces de las dotes ilusionistas y de la técnica de la pintura romana. Es un arte de siluetas planas con perfiles rotundos en el que no hay profundidad y apenas aparece el paisaje. Lo importante es la iconografía, con un claro sentido docente, y entre todos los temas destacan las alusiones a Cristo. Una de ellas, de herencia evidentemente clásica, es la que le representa como el pastor que cuida las ovejas, tal y como aparece en la Catacumba de San Calixto en Roma. El resto suelen tener un marcado carácter salvador con temas como Daniel en el foso de los leones, o directamente eucarístico.



LÁMINA 2. Fresco del *Buen Pastor*, Catacumba de San Calixto, Roma.

1.2. Después del Edicto de Milán

A partir de este momento la arquitectura cristiana estará patrocinada por el estado. Como en el caso de las artes figurativas, muchos tipos arquitectónicos paganos perviven en el arte cristiano como, por ejemplo, la basílica, que, sin embargo, sufrirá algunos cambios importantes.

La basílica, cuyos mejores ejemplos muy modificados se conservan todavía en la ciudad de Roma, es el edificio destinado a las reuniones dominicales y a la celebración de la eucaristía. Desde el principio presenta una planta que se convertirá en prototipo para toda la arquitectura cristiana posterior. Como vemos en la lámina, tiene un patio porticado o atrio que sirve de lugar de reunión a los fieles. A continuación aparece el nártex (vestíbulo antes de la puerta de entrada), dedicado a los cristianos todavía no bautizados que estaban en periodo de preparación. La basílica propiamente dicha tiene forma alargada, con tres o cinco naves siendo la central el doble de ancha que las laterales y más alta, aprovechando este desnivel para poner las ventanas de iluminación. Las naves se separan por medio de columnas de herencia clásica que sostienen indistintamente entablamentos o arcos, aunque poco a poco habrá una mayor propensión hacia los arcos. Con el tiempo se irá desarrollando una nave transversal que dará lugar al crucero y que conseguirá que la iglesia tenga una planta con forma de cruz latina, es decir, una cruz que tiene sus brazos desiguales, exactamente igual que la de Cristo. En el extremo con-

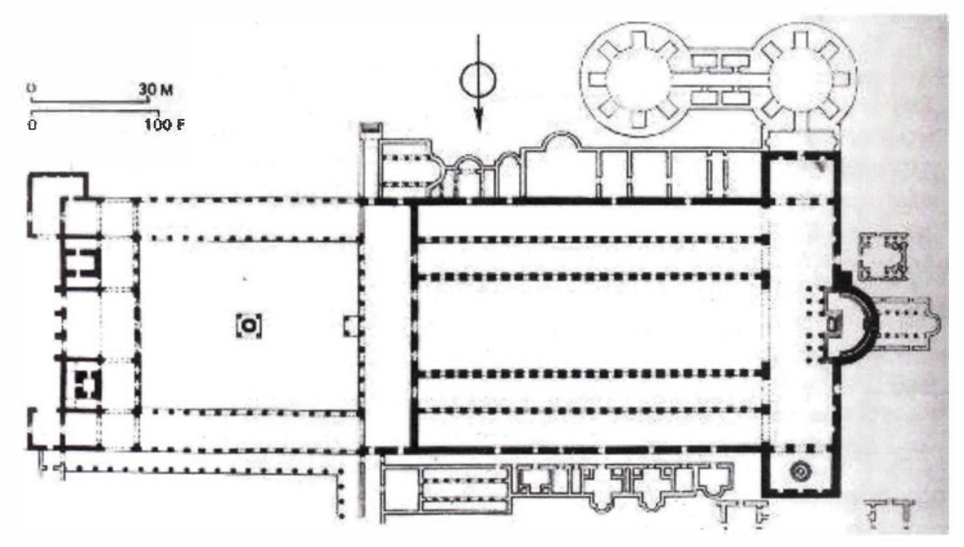


LÁMINA 3. Planta de una basílica paleocristiana.

trario a la puerta de entrada se encuentra el ábside, que puede ser semicircular o poligonal y que siempre marca la orientación del templo hacia oriente por motivos simbólicos. Debemos recordar que en el Evangelio Cristo dice que Él es la Luz del Mundo. La basílica se orienta hacia el lugar en el que la luz nace al salir el sol. En el ábside hay un único altar en el que se celebra el banquete eucarístico y que, en ocasiones, se puede cubrir con un baldaquino. Las cubiertas son de madera y planas, a veces a dos aguas, pero en el interior del templo se utilizan con frecuencia materiales lujosos como los mármoles o los mosaicos en el altar y a lo largo de las paredes laterales, de los que hablaremos más adelante. Las naves de la izquierda son las llamadas del Evangelio y están dedicadas a los hombres, mientras que las de la derecha son las de la Epístola para las mujeres. Posteriormente las mujeres se desplazarán a un segundo piso encima de las naves laterales que recibirá el nombre de tribuna. Como vemos, en todo el edificio predomina el eje longitudinal por lo que en su interior hay una sensación de movimiento hacia el altar, en un espacio-camino que se convertirá en normativo para toda la arquitectura medieval posterior.

El conjunto de la basílica se completaba con un baptisterio, o edificio destinado a los bautismos, que suele tener planta central, circular o poligonal. En el centro se encontraba la cisterna que solía ser de gran tamaño porque el bautismo era todavía por inmersión y sólo se bautizaba a adultos algunos días determinados al año. Desde el siglo VIII se generaliza el bautismo a los niños por lo que la cisterna empieza a reducirse.

Como los baptisterios, también los mausoleos, destinados al enterramiento, tenían planta central, igual que los martiria o iglesias sepulcro erigidas en honor de un mártir cuyo cuerpo se enterraba en una cripta, encima de la cual se disponía el altar, cubriendo todo el edificio con una cúpula.

Por su parte, después de la Paz de la Iglesia, las artes figurativas van sufriendo un progresivo distanciamiento de la realidad que terminará situando las imágenes religiosas en un escenario desmaterializado, irreal, como si no fueran de este mundo. En realidad, las figuras quedan prácticamente reducidas al contorno y el color se desentiende del modelado haciéndose poco a poco más abstracto. En lo que se refiere a la escultura, se cultiva sobre todo el relieve y será en los sarcófagos donde encontraremos los ejemplos más interesantes. Los sarcófagos, que eran de una sola pieza, se solían labrar por tres lados dejando libre el que se ponía junto a la pared y la decoración escultórica se podía disponer de varias



LÁMINA 4. Sarcófago paleocristiano, Museo de Letrán.

maneras: podía ser una serie narrativa seguida o, como en el caso del sarcófago del Museo de Letrán, diferentes escenas separadas por columnas y arcos. En algunos sarcófagos más lujosos la ornamentación se podía dividir en dos franjas, como en el de Junius Bassus (ver comentario al final del tema). Los temas, al principio, siguen imitando algunos prototipos romanos, como el del Buen Pastor, un joven imberbe con morral y túnica corta que lleva un cordero sobre los hombros, pero poco a poco se van haciendo manifiestamente cristianos y empiezan a aparecer escenas del Antiguo Testamento y, sobre todo, escenas de los Evangelios en las que Cristo ocupa siempre un lugar destacado.

Como ya hemos dicho, las paredes y el ábside de las basílicas solían decorarse con ricos mosaicos que siguen una cierta normativa. En las naves se ponían habitualmente episodios de los dos Testamentos, mientras que en el ábside, como podemos ver en el de San Apolinar in Classe en la página siguiente, aparecía ya la Iglesia Triunfante con una imagen del Señor en majestad en la parte superior dominando todo el conjunto. Las teselas de estos mosaicos suelen ser de mármol y vidrio, y los fondos casi siempre son dorados como símbolo del cielo y el resplandor divino. Por su parte, ninguna figura busca ser realista. Simplemente son prototipos de lo que deben ser. Hieráticas y majestuosas reflejan un mundo que está más allá del mundo visible. Mosaicos como los de San Apolinar in Classe o San Apolinar Nuovo (ver comentario al final del tema), en Rávena, tanto técnica como cronológicamente se han considerado protobizantinos en iglesias paleocristianas.



LÁMINA 5. Ábside de San Apolinar in Classe, Rávena.

2. EL ARTE BIZANTINO

El Imperio Bizantino tiene una enorme extensión cronológica y geográfica. Su origen está en el siglo III, cuando el Imperio Romano atraviesa una crisis claramente agravada por la distinta estructura socioeconómica que imperaba en las regiones occidentales y orientales. Entonces se hace evidente la superioridad de Oriente sobre un Occidente cada vez más agobiado por las presiones de los bárbaros. No es en absoluto fortuito que en el año 330 Constantino el Grande elija la antigua colonia griega de Bizancio (desde entonces llamada Constantinopla por razones evidentes, y hoy Estambul), como capital del Imperio Oriental. Sin embargo, la separación total no se consumó hasta finales del siglo IV, cuando Teodosio, a su muerte, deja el Imperio dividido, legando a Honorio, Occidente, y a Arcadio, Oriente. El final está en el año 1453, con la toma de Constantinopla por los turcos. Son así, casi diez siglos de Imperio, de florecimiento intelectual y artístico, que abarcarán en Occidente prácticamente desde la época de las invasiones hasta el apogeo del Gótico. Para un mayor entendimiento, los historiadores han dividido este amplio abanico cro-

nológico en las llamadas Tres Edades de Oro. La Primera abarcaría los siglos VI y VII y tendría su máximo momento de esplendor bajo el reinado de Justiniano. Durante el siglo VIII entramos en un periodo de franca decadencia, debido a la llamada «guerra de los iconoclastas», que dicta la prohibición de las imágenes como objeto de culto. La Segunda Edad de Oro, que comienza en el siglo IX y dura hasta mediados del siglo XI, contempla la culminación del Gran Cisma de Oriente, que separa la iglesia griega de la latina. Con la conquista de Constantinopla por los cruzados en el siglo XIII comienza otra época de decadencia para los bizantinos hasta que, en el año 1258, Miguel VIII Paleólogo da comienzo a una nueva dinastía y provoca el último gran resurgimiento de la civilización oriental, la Tercera Edad de Oro, que durará hasta la definitivato ma de Constantinopla por los turcos.

Por su parte, la estructura social del Imperio reflejaba una influencia oriental. Se trataba de una sociedad muy estabilizada bajo un modelo claramente precisado. El tipo de gobierno fue el llamado cesaropapismo, es decir, la concentración de poderes tanto temporales como espirituales en manos de una sola persona, un autócrata. El emperador no sólo era el jefe temporal del Imperio sino también el representante de Dios en la tierra o, como decía el propio Justiniano, su «archisacerdote». De esta manera se pudo mantener siempre en la cúspide de las tres jerarquías (Iglesia, Ejército y Administración) ostentando un poder totalizador que jamás entraba en conflicto con ninguna de sus partes.

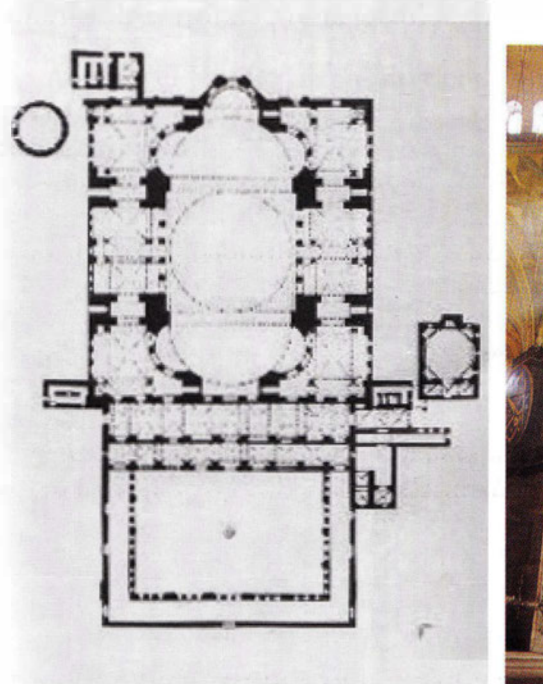
Con todos estos precedentes, parece que el arte bizantino oficial tuvo que operar una clasificación matizada de las múltiples influencias que sufría el Imperio. Por una parte estaba el peso de la cultura helénica, que desde luego tenía en Oriente su más decidida continuación, y por otra, una importante influencia oriental. El resultado fue que la cultura helénica formó la mayor parte del programa intelectual bizantino, muy racionalmente ordenado, pero que siempre estuvo matizado por una influencia oriental lo bastante importante como para impedir su agotamiento. De hecho, en arte, la búsqueda de efectos sensoriales y la riqueza del esplendor coloreado, propias tradicionalmente del concepto oriental, sustituyen sin problemas al gusto más intelectual de los grecolatinos por la proporción y la armonía.

2.1. Un nuevo espacio

El carácter principal de la arquitectura bizantina tiene una fuerte herencia romana en el interés por el estudio científico de la construcción,

pero lo mezclan con una decoración suntuosa de influencia claramente oriental. Lo importante es que construyendo bóvedas y cúpulas consiguen obtener unos resultados verdaderamente sorprendentes y un espacio nuevo, dilatado y sutil. Para aligerar las bóvedas emplearon piedras muy ligeras, de consistencia porosa, y consiguieron unas cubiertas leves pero fuertemente cohesionadas. A pesar de todo, es lógico que las cúpulas ejercieran un fuerte empuje sobre los muros, pero este empuje no se contrarrestaba aumentando el grosor de éstos, como en Roma. A los bizantinos les interesaba dejar los muros lo suficientemente libres como para poder abrir ventanas en ellos. Por eso contrarrestaban las cúpulas con un complicado sistema de medias cúpulas y contrafuertes.

La mejor muestra de este sistema es sin duda Santa Sofía de Constantinopla. Santa Sofía no es sólo el mejor ejemplo de la arquitectura bizantina de la Primera Edad de Oro, sino que es también la obra arquitectónica más importante de la época y una de las mejores construcciones de todos los tiempos. La mandó levantar el emperador Justiniano. Como vemos, el edificio presenta el eje longitudinal de una basílica cristiana, pero la parte central de la nave principal es un cuadrado coronado



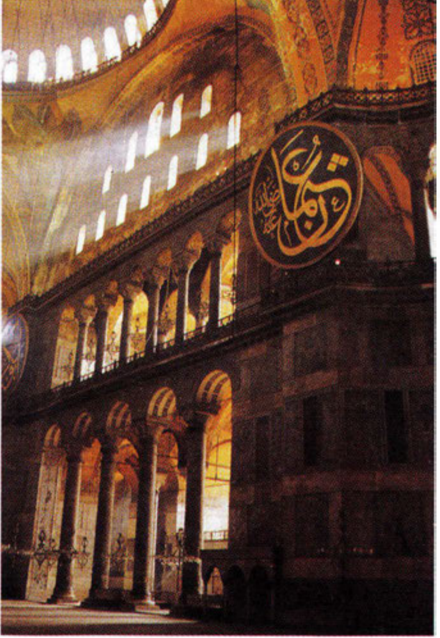


LÁMINA 6. Planta e interior de Santa Sofía de Constantinopla, Estambul.

por una enorme cúpula sobre pechinas que está reforzada en sentido longitudinal, como aparece en la planta, por dos semicúpulas, y éstas, a su vez, por otras dos. En sentido transversal descansa sobre unos grandes arcos que transmiten el peso a los enormes pilares de los ángulos del cuadrado. Este magnífico sistema permite, por una parte, la construcción de una enorme cúpula de gran altura, y por otra, unos muros, bajo los arcos, que no ejercen ninguna función de soporte, unos muros cortina en los que pueden abrirse sin peligro hileras de ventanas.

Por su parte los interiores tienen gran importancia, mientras que, desde el punto de vista decorativo, se descuidan los exteriores. Sólo en la Segunda y Tercera Edad de Oro empezarán a decorarse estos últimos con paramentos decorativos. El espacio interior, elástico y dinámico, en creciente dilatación, sugiere un efecto de infinitud y sorpresa subrayado por los mosaicos vítreos que cubren las paredes, habitualmente de ladrillo, formando campos extensos, sin solución de continuidad. También utilizaron materiales ricos para las columnas y los capiteles. En ellos el orden más frecuente fue el corintio, con hojas de acanto diminutas, de contornos espinosos, produciendo un efecto pictórico rico en claroscuros que poco a poco evoluciona hacia una mayor esquematización, como podemos ver en estos dos ejemplos. Sobre el capitel aparecía un cimacio (pieza de ajuste entre el capitel y el principio del arco), en forma de pirámide truncada invertida.

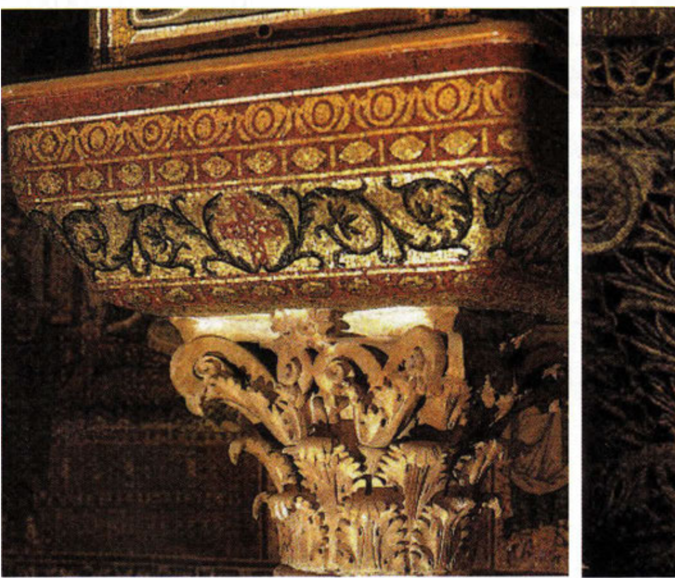
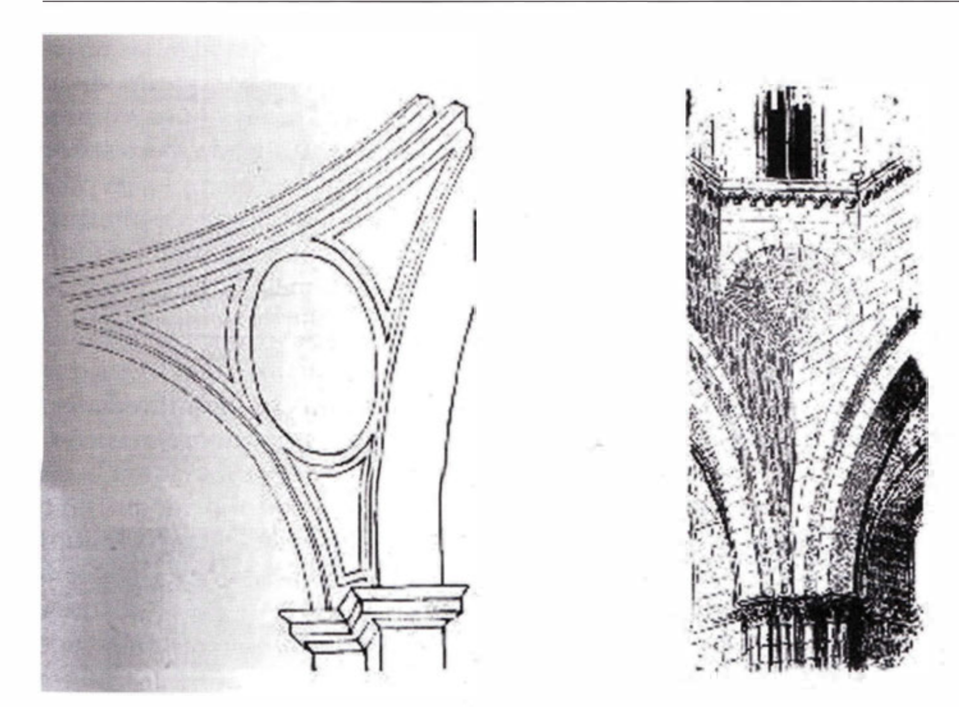




LÁMINA 7. Capiteles bizantinos.



LAMINA 8. Sistemas de cúpula sobre pechinas y sobre trompas.

Aunque el templo bizantino tiende a un compromiso entre las plantas centralizadas y las basilicales, como hemos visto en Santa Sofía de Constantinopla, se siguen utilizando los dos tipos, con una cierta propensión al centralizado. El tipo basilical tiene como novedad el abovedamiento de las naves y la generalización de las tribunas sobre las naves laterales. Los edificios de planta central, en cruz griega libre o inscrita en un cuadrado, se cubren con una cúpula que puede apoyarse en trompas, siguiendo el sistema persa, o en pechinas, a la manera del oriente romano, siendo más utilizado este último procedimiento.

Durante la Primera Edad de Oro, aparte de Santa Sofía de Constantinopla, hay un fuerte desarrollo de la arquitectura en la ciudad de Rávena, la capital del enclave bizantino del mismo nombre en Italia. Allí el elemento bizantino actúa sobre un buen precedente de arquitectura paleocristiana de planta basilical al que, como en el caso de San Apolinar in Classe, que ya hemos visto, o San Apolinar il Nuovo (ver comentario al final del tema), añade una rica decoración de mosaicos. Sin embargo, también aparece la planta central en la iglesia de San Vital, un octógono con varias capillas sobre el que se levanta una cúpula y que aparece decorado con ricos mosaicos que veremos más adelante.

Durante la Segunda Edad de Oro la arquitectura registra algunas novedades. Por un lado, los templos suelen ser de escala más modesta, dado su carácter monacal más que imperial, y, por otro, se ensayan nuevos problemas estructurales para lograr un espacio más desahogado, pero sobre todo una belleza externa hasta ahora desconocida. Por ejemplo, se prodigan arquerías al exterior, ciegas o perforadas; el ladrillo puede alternar decorativamente con piedras coloreadas y las cúpulas presentan un tambor más alto y unos radios muy marcados con gallones. El ejemplo más importante es, sin duda, San Marcos de Venecia, con sus cinco cúpulas sobre una planta de cruz griega ya del siglo XI.

Sin embargo, la Tercera Edad de Oro no presenta grandes novedades, aunque la búsqueda de lo pintoresco y lo decorativo es bastante más acu-

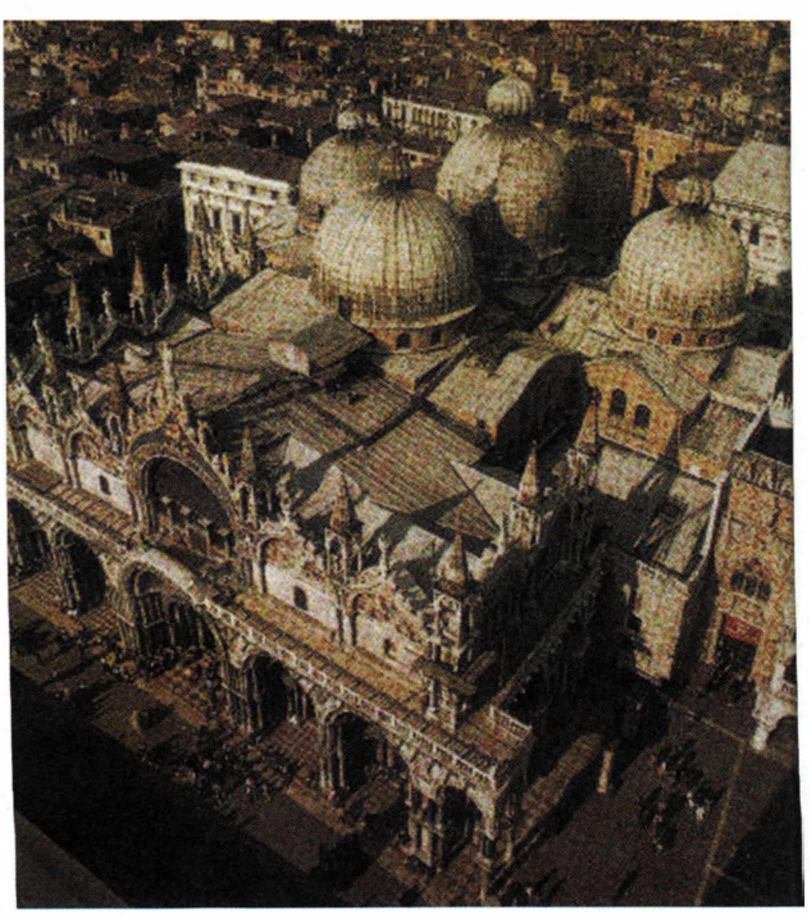


LÁMINA 9. San Marcos de Venecia, Italia.

sada. Es ya el momento de esplendor de las iglesias rusas, con San Basilio de Moscú, construida bajo Iván el Terrible, como ejemplo más representativo, con sus muchas cúpulas de fantásticas estructuras y vistosos colores favorecidas por el uso de la madera como material de fábrica.

2.2. El gusto por el lujo

Para decorar y enriquecer los interiores de todas estas iglesias, los bizantinos, ya lo hemos dicho, utilizaron los mosaicos con un sentido aristocrático, intelectualista y docente, aunque heredaron la tendencia oriental a llenar totalmente las superficies. Desde el principio el mosaico se vio como reflejo misterioso de un mundo sobrenatural en el que estaba incluido el emperador como representante de Dios en la tierra. Esta divinización supone que las figuras aparecen cargadas de formalidad ritual, teatralidad mayestática y un fuerte hieratismo. En la composición utilizaron dos procedimientos: uno consistía en hacer resaltar las figuras aisladas alienándose en un solo plano, llenando toda su altura y repitiéndose monótonamente el mismo tipo, generalmente visto de frente; otras veces, sin embargo, las figuras se desenvuelven en un ambiente arquitectónico, observándose un cierto intento de perspectiva. Además suele haber una desproporción entre las figuras humanas y los objetos, de manera que con frecuencia un personaje tiene el mismo tamaño que un árbol, una casa, etc. Está claro que se ha perdido el gusto por copiar fielmente la forma externa, como ocurría en el arte romano, y en estas representaciones, mucho más conceptualizadas, intelectualizadas, interesa sobre todo la idea, el valor simbólico y narrativo de la escena, subrayado por la luz y el color. De hecho, las dos únicas perspectivas que funcionan son la jerárquica (en la que el tamaño y la posición de las figuras depende de su importancia) y la inversa (una representación del espacio pictórico en la que la línea del horizonte se sitúa por encima de las figuras para indicar así la lejanía). El color y el brillo de las teselas conjuga a la perfección con el hieratismo social y el ceremonial cortesano para dar como resultado un arte que es algo más que simplemente vistoso.

Mosaicos como los de San Vital en Rávena consiguen expresar una idea de un modo tan directo y puro como ningún arte clásico había conseguido. Se hicieron en el siglo VI y presentan en el ábside un Cristo imberbe, sentado sobre el globo celeste haciendo entrega a San Vital de la corona del martirio y recibiendo de un obispo la maqueta del templo. Los Evangelistas, por su parte, están colocados en un ambiente paisajístico, rocoso, con intentos de perspectiva. Sin embargo, los mosaicos fundamentales de San Vital son los de Teodora y Justiniano (ver comentario al



LÁMINA 10. Ábside de San Vital, Rávena.

final del capítulo). En ellos toda complicación queda eliminada, y todo es simple, claro y distinto, siendo probablemente la mejor manifestación de este arte áulico en uno de sus momentos de mayor poder.

Desde luego, todo con una finalidad claramente docente. La iglesia no podía permitir que el artista siguiera sus fantasías en unas obras con tanta importancia programática y los artistas tuvieron obligatoriamente que atenerse a un programa iconográfico muy estricto, a un programa de símbolos y formas que se regía siempre por las mismas leyes precisas. Por eso nace la Hermeneia, un auténtico libro de instrucciones en el que se detallan desde las reglas técnicas hasta la disposición interior del artista al realizar el trabajo, pasando por la forma precisa en que se debe repre-

sentar a Dios Padre como Pantocrator, a Jesucristo según la imagen del Paño de la Santa Verónica que se creía que se conservaba en Edesa, o a la Virgen en sus diferentes formas: como Madre de Dios, como Trono del Señor, como Camino de Cristo... Con el tiempo esta temática se enriquece con escenas de la Pasión, singularmente la Crucifixión que, por respeto al Señor, no había aparecido en el arte paleocristiano. Se evita en todo momento representar el martirio y siempre aparece el Crucificado en majestad, tal y como luego perdurará en el Románico.

Es evidente que la necesidad de adaptarse a todas estas normas dificultó en cierta manera que los artistas bizantinos pudieran desarrollar con plenitud sus cualidades personales. Pero hay que tener en cuenta que fueron precisamente los artífices de esta época los que transformaron lo que, hasta ahora, habían sido simples ilustraciones del arte cristiano primitivo en los grandes ciclos de enormes y solemnes imágenes, que dominarán el interior de las iglesias. Como señala Gombrich, cuando vemos los mosaicos que hicieron estos artistas griegos en Italia o en los Balcanes advertimos como consiguieron resucitar parte de la grandeza y majestad del antiguo arte oriental.



LÁMINA 11. *Políptico Barberini*, Museo del Louvre, París.

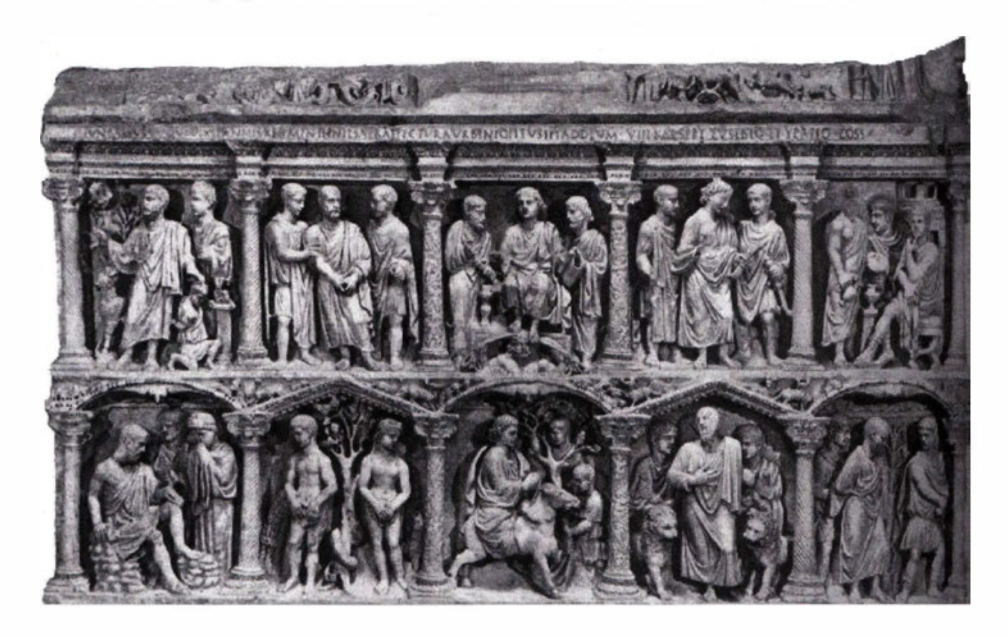
Parece claro que fue en los trabajos realizados en la industria del lujo donde los bizantinos superaron muchas de las técnicas heredadas de la Antigüedad. Entre ellas destacan también los marfiles y los esmaltes, ambos empleados en los objetos más variados desde los muebles, las arquetas, los dípticos y las sillas episcopales, hasta las coronas, los altares, las cruces, los relicarios y las tapas de los evangeliarios.

El arte del marfil llegó a ser tan importante en Bizancio que pudo incluso relegar a la escultura. En él también se consuma el proceso iniciado en el arte paleocristiano de alejamiento de la realidad de la figura, en orden a situar las imágenes en un plano abstracto e irreal. El esquematismo avanza y va desapareciendo toda expresión individual, particular, hasta el punto de que la figura llega a ser un esquema simple o programa estereotipado cuyos gestos constituyen algo básicamente simbólico. Las figuras alcanzan un gran alargamiento, desproporcionándose en beneficio de la estilización, y el ropaje se dispone con líneas rígidas, angulosas, conforme a un plan geométrico. Al margen de ejemplos tan importantes como la *Cátedra de Maximiano* (ver comentario al final del capítulo), las piezas marfileñas más usuales en el mundo bizantino serán los dípticos consulares. En realidad, eran una especie de recordatorio que hacían los cónsules al tomar el mando, con los cuales obsequiaban a sus amistades.

COMENTARIOS

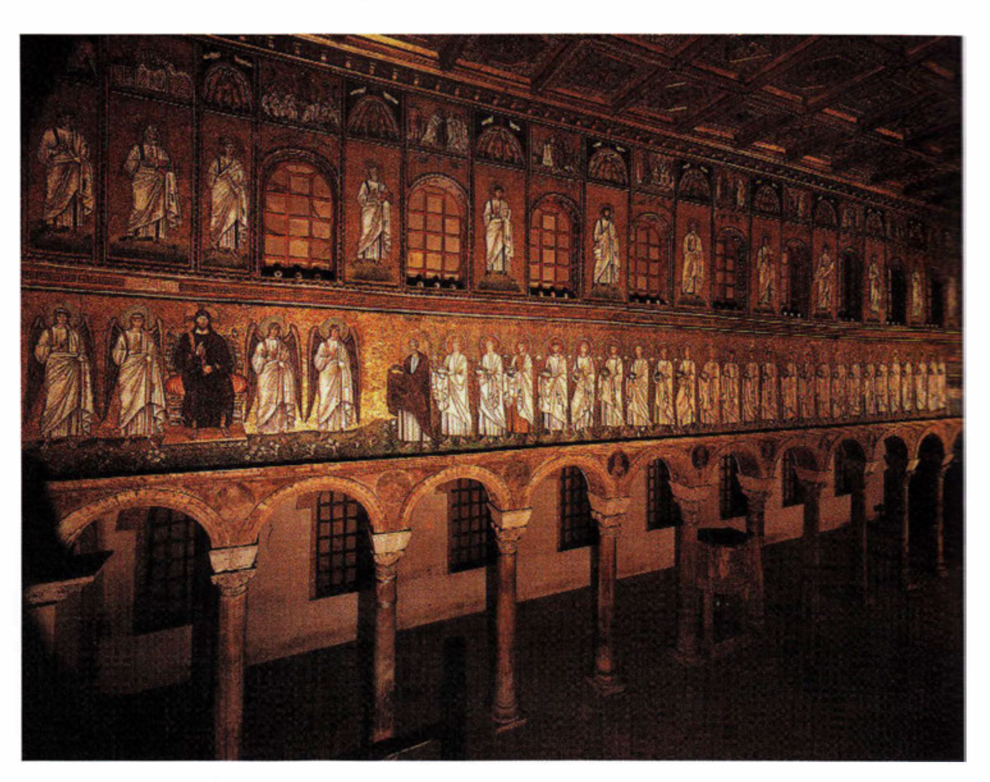


Sarcófago de Junius Bassus, Museo Vaticano, Roma



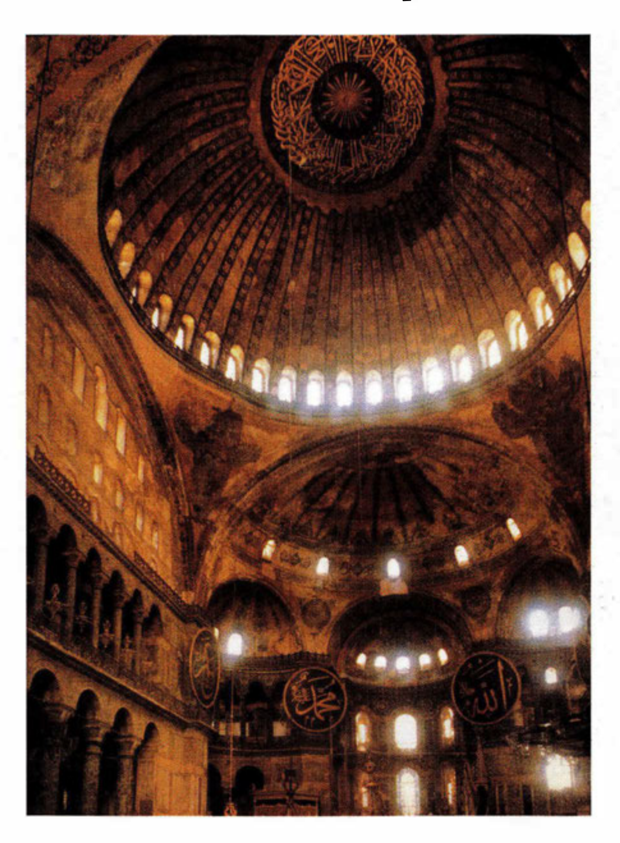
Sarcófago paleocristiano del siglo IV, posterior al Edicto de Milán. En su cara frontal presenta una sucesión de escenas evangélicas (en realidad una mezcla de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento), separadas por columnas y arcos que forman pequeños tabernáculos, y en las que la figura de Cristo ocupa un lugar destacado. El sarcófago muestra una de las primeras representaciones de Cristo pero, en lugar de la figura barbada a la que estamos acostumbrados por las ilustraciones posteriores, vemos un Cristo juvenil sentado en un trono en la parte central. Hay otro detalle que nos revela lo estrechamente que se halla relacionada todavía esta representación con los métodos paganos: para indicar que Cristo tiene su trono sobre el cielo, el escultor ha hecho que su pie descanse sobre el dosel del firmamento sostenido por el antiguo dios del cielo. De hecho, el sarcófago parece francamente clásico, pero hay un carácter extrañamente sereno y pasivo en unas escenas que reclamarían mayor acción dramática. Los acontecimientos y los personajes no tratan de contarnos su propia historia, sino de dirigir nuestra atención a un significado simbólico más elevado.

San Apolinar il Nuovo, Rávena



Basílica paleocristiana del siglo VI. Presenta la estructura típica de estos edificios. Los fieles se situaban en las tres naves, central y laterales, cuya diferencia de altura servía para colocar las ventanas de iluminación. La cubierta es de madera adintelada y las tres naves se separan con columnas muy decoradas. En todas estas basílicas el tratamiento ascético y antimonumental del exterior contrasta enormemente con la riqueza desarrollada en el interior. San Apolinar il Nuovo se halla decorada con espectaculares mosaicos bizantinos. Se conservan los de la nave mayor. En uno de los lados, el que vemos aquí, se desarrolla una procesión de santos, que van a ofrecer la corona de su martirio al Señor, sentado en un trono y escoltado por cuatro ángeles. Los santos, que han partido de la ciudad representada por el palacio imperial y las murallas, desfilan por una pradera florida. Todos guardan idéntica actitud aunque en el vestido y en los rostros intenten algunas notas de diversidad. Son figuras hieráticas, monótonas, muy alejadas de la realidad. Los fondos dorados ayudan a situarlos en un mundo sobrenatural. En el lado opuesto, las santas vírgenes ofrecen sus coronas a la Virgen.

Santa Sofía de Constantinopla, Estambul



Santa Sofía es el mejor ejemplo de la arquitectura bizantina durante la Primera Edad de Oro. La mandó levantar Justiniano y la construyeron Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto. El edificio aúna en su interior la planta basilical con la centralización de una enorme cúpula sobre pechinas que se refuerza en sentido longitudinal por una sucesión de semicúpulas, que podemos apreciar en la lámina, y, en sentido transversal, por unos grandes arcos que descansan en los pilares base del cuadrado que da origen a la cúpula. Esto permite que en los muros laterales, bajo unos grandes arcos de descarga, se abran múltiples ventanas. Si tenemos en cuenta la importancia simbólica de la luz en el arte bizantino, nos encontramos en un interior, recubierto de mosaicos, mármoles y planchas de cobre, absolutamente mágico, dinámico, aparentemente frágil y fuertemente sólido. Por otra parte, Santa Sofía encarna un tipo de iglesia de corte que no tardaría en transferirse a Occidente. El edificio estaba unido al palacio imperial y presentaba una tribuna para los miembros de la corte.

Mosaico de Justiniano, Iglesia de San Vital, Rávena



Mosaico bizantino en Rávena. Justiniano estaba obsesionado por la grandeza de un Imperio Romano que él se empeñó en restaurar. De hecho, hablaba latín y no griego, y utilizó el latín para sus códigos legislativos, profundamente romanos, aunque, por otro lado, toda la pompa de la corte aumente en orientalización. San Vital es una rica iglesia de planta central con cúpula. A ambos lados de su ábside se encuentran los mosaicos de Justiniano y de Teodora, su esposa. Aquí estamos viendo el de Justiniano, con su séquito, llevando ofrendas al templo. Ambos mosaicos son absolutamente fundamentales para el arte bizantino. Nunca hasta este momento se había visto el nuevo ideal imperial en toda su integridad. Son personajes frontales, extraordinariamente esbeltos, de diminutos pies, pequeñas caras ovaladas dominadas por grandes ojos de mirada fija, y cuerpos que sólo parecen capaces de lentos movimientos ceremoniosos, ataviados con ricos ropajes. Fasto y rigidez. Toda insinuación de movimiento o cambio ha sido eliminada cuidadosamente. La luz irreal y las teselas doradas ayudan a crear una atmósfera celestial, la «realeza divina» del emperador. De hecho, se nos invita a ver a Justiniano como análogo a Cristo, acompañado de doce hombres equivalentes a los doce apóstoles.

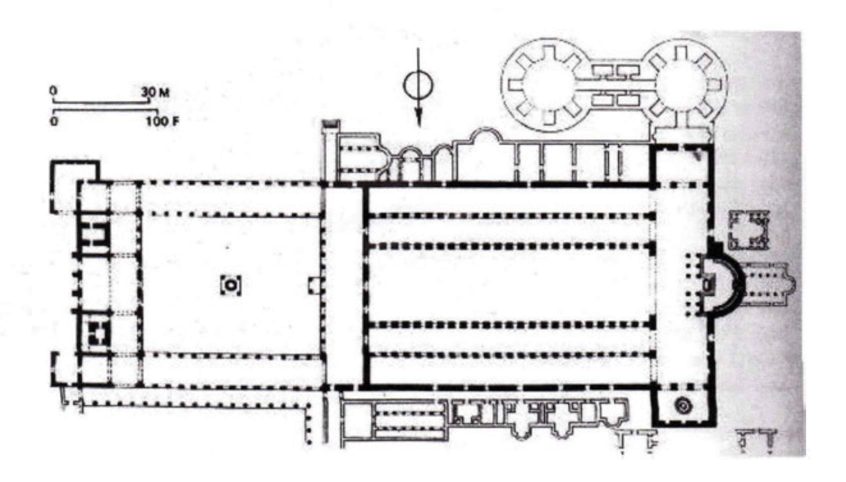
La Cátedra de Maximiano, Museo Arzobispal, Rávena



Se trata de la *Cátedra del Obispo Maximiano*, uno de los mejores ejemplos del trabajo en marfil que llevaban a cabo los bizantinos. La cátedra está compuesta por muchas placas con temas historiados o imágenes de santos en medio de una decoración de tallos y pájaros. El arte del marfil llegó a ser tan importante en Bizancio que consiguió incluso relegar a la escultura. En cada una de las figuras de las placas de esta silla se ve el progresivo proceso de alejamiento de la realidad que estaba llevando a cabo el arte bizantino. Todas las imágenes aparecen situadas en un plano abstracto o irreal y desaparece cualquier expresión individual. Las figuras son hieráticas, rígidas, como respondiendo a un programa estereotipado que dirigía cada tema y cada gesto hacia un simbolismo básico que tenía una finalidad claramente docente. El artista se está ateniendo al estricto programa iconográfico que le dicta la Hermeneia, el «libro de instrucciones» que explicaba a los artistas como debían representar cada figura o cada tema.

PRÁCTICAS

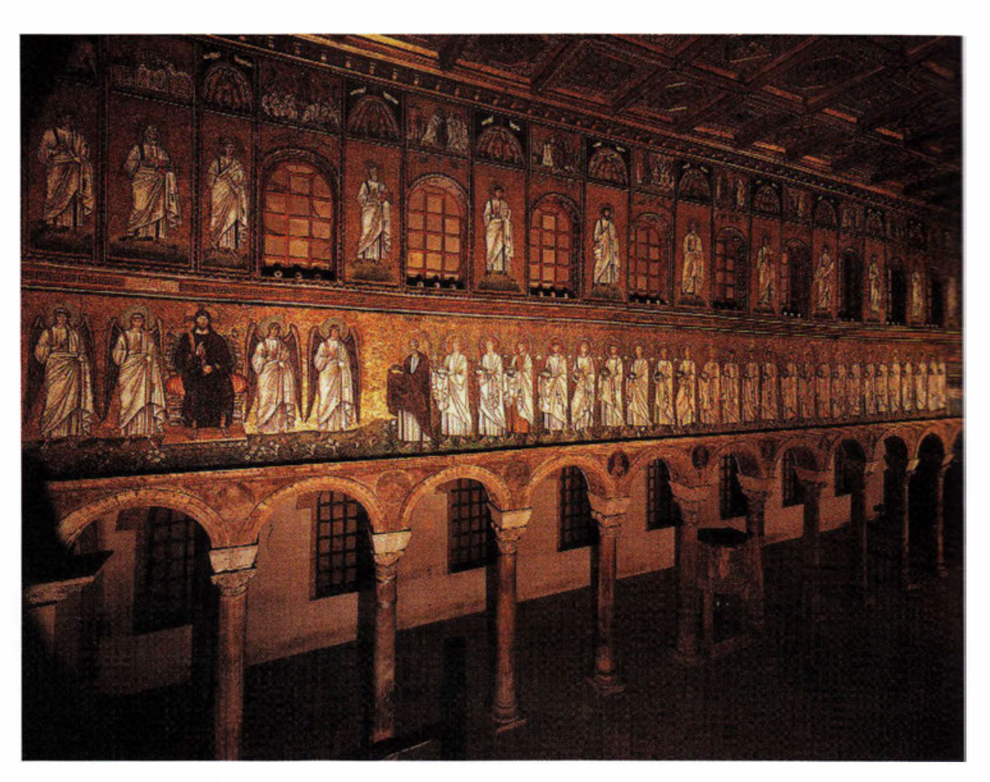
1. Recuerde, en esta planta, las partes fundamentales de una basílica paleocristiana. No olvide la importancia que tiene en la arquitectura cristiana occidental posterior.



2. Recuerde las características y funciones del mosaico bizantino y aplíquelos al siguiente ejemplo:

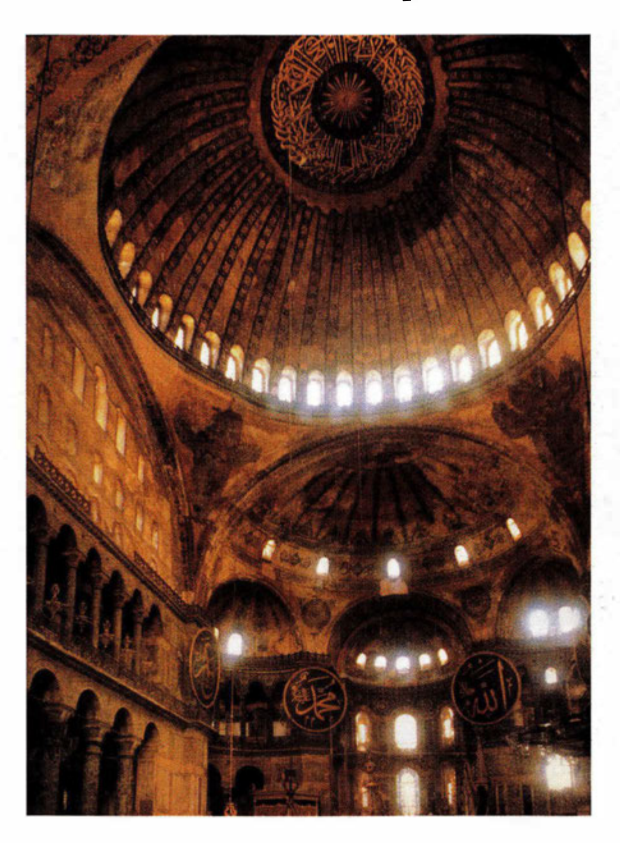


San Apolinar il Nuovo, Rávena



Basílica paleocristiana del siglo VI. Presenta la estructura típica de estos edificios. Los fieles se situaban en las tres naves, central y laterales, cuya diferencia de altura servía para colocar las ventanas de iluminación. La cubierta es de madera adintelada y las tres naves se separan con columnas muy decoradas. En todas estas basílicas el tratamiento ascético y antimonumental del exterior contrasta enormemente con la riqueza desarrollada en el interior. San Apolinar il Nuovo se halla decorada con espectaculares mosaicos bizantinos. Se conservan los de la nave mayor. En uno de los lados, el que vemos aquí, se desarrolla una procesión de santos, que van a ofrecer la corona de su martirio al Señor, sentado en un trono y escoltado por cuatro ángeles. Los santos, que han partido de la ciudad representada por el palacio imperial y las murallas, desfilan por una pradera florida. Todos guardan idéntica actitud aunque en el vestido y en los rostros intenten algunas notas de diversidad. Son figuras hieráticas, monótonas, muy alejadas de la realidad. Los fondos dorados ayudan a situarlos en un mundo sobrenatural. En el lado opuesto, las santas vírgenes ofrecen sus coronas a la Virgen.

Santa Sofía de Constantinopla, Estambul



Santa Sofía es el mejor ejemplo de la arquitectura bizantina durante la Primera Edad de Oro. La mandó levantar Justiniano y la construyeron Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto. El edificio aúna en su interior la planta basilical con la centralización de una enorme cúpula sobre pechinas que se refuerza en sentido longitudinal por una sucesión de semicúpulas, que podemos apreciar en la lámina, y, en sentido transversal, por unos grandes arcos que descansan en los pilares base del cuadrado que da origen a la cúpula. Esto permite que en los muros laterales, bajo unos grandes arcos de descarga, se abran múltiples ventanas. Si tenemos en cuenta la importancia simbólica de la luz en el arte bizantino, nos encontramos en un interior, recubierto de mosaicos, mármoles y planchas de cobre, absolutamente mágico, dinámico, aparentemente frágil y fuertemente sólido. Por otra parte, Santa Sofía encarna un tipo de iglesia de corte que no tardaría en transferirse a Occidente. El edificio estaba unido al palacio imperial y presentaba una tribuna para los miembros de la corte.

Mosaico de Justiniano, Iglesia de San Vital, Rávena



Mosaico bizantino en Rávena. Justiniano estaba obsesionado por la grandeza de un Imperio Romano que él se empeñó en restaurar. De hecho, hablaba latín y no griego, y utilizó el latín para sus códigos legislativos, profundamente romanos, aunque, por otro lado, toda la pompa de la corte aumente en orientalización. San Vital es una rica iglesia de planta central con cúpula. A ambos lados de su ábside se encuentran los mosaicos de Justiniano y de Teodora, su esposa. Aquí estamos viendo el de Justiniano, con su séquito, llevando ofrendas al templo. Ambos mosaicos son absolutamente fundamentales para el arte bizantino. Nunca hasta este momento se había visto el nuevo ideal imperial en toda su integridad. Son personajes frontales, extraordinariamente esbeltos, de diminutos pies, pequeñas caras ovaladas dominadas por grandes ojos de mirada fija, y cuerpos que sólo parecen capaces de lentos movimientos ceremoniosos, ataviados con ricos ropajes. Fasto y rigidez. Toda insinuación de movimiento o cambio ha sido eliminada cuidadosamente. La luz irreal y las teselas doradas ayudan a crear una atmósfera celestial, la «realeza divina» del emperador. De hecho, se nos invita a ver a Justiniano como análogo a Cristo, acompañado de doce hombres equivalentes a los doce apóstoles.

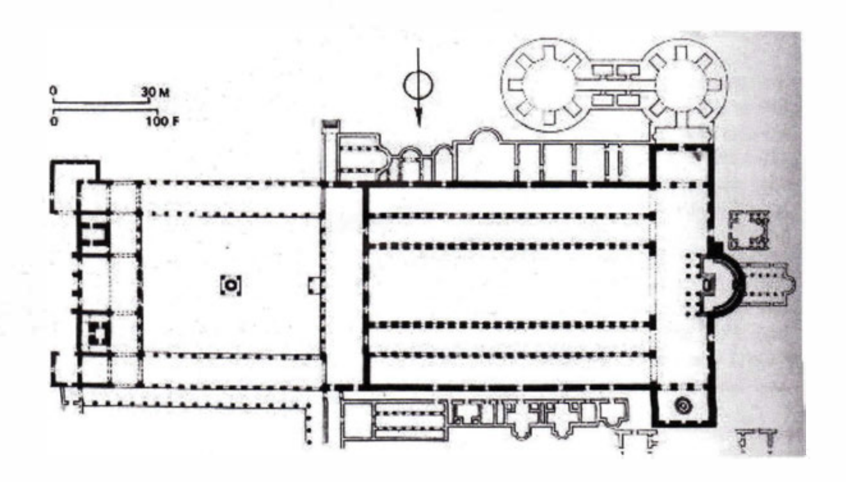
La Cátedra de Maximiano, Museo Arzobispal, Rávena



Se trata de la *Cátedra del Obispo Maximiano*, uno de los mejores ejemplos del trabajo en marfil que llevaban a cabo los bizantinos. La cátedra está compuesta por muchas placas con temas historiados o imágenes de santos en medio de una decoración de tallos y pájaros. El arte del marfil llegó a ser tan importante en Bizancio que consiguió incluso relegar a la escultura. En cada una de las figuras de las placas de esta silla se ve el progresivo proceso de alejamiento de la realidad que estaba llevando a cabo el arte bizantino. Todas las imágenes aparecen situadas en un plano abstracto o irreal y desaparece cualquier expresión individual. Las figuras son hieráticas, rígidas, como respondiendo a un programa estereotipado que dirigía cada tema y cada gesto hacia un simbolismo básico que tenía una finalidad claramente docente. El artista se está ateniendo al estricto programa iconográfico que le dicta la Hermeneia, el «libro de instrucciones» que explicaba a los artistas como debían representar cada figura o cada tema.

PRÁCTICAS

1. Recuerde, en esta planta, las partes fundamentales de una basílica paleocristiana. No olvide la importancia que tiene en la arquitectura cristiana occidental posterior.



2. Recuerde las características y funciones del mosaico bizantino y aplíquelos al siguiente ejemplo:



Tema 5

El arte prerrománico y la arquitectura románica

Antes de estudiar la arquitectura románica, es necesario conocer la arquitectura de la que se ha llamado la Europa de las invasiones, y la Europa carolingia y otoniana en la que se desarrolla el arte prerrománico. Para los pueblos bárbaros que invaden la Europa romanizada, el arte de la antigua Roma va a ser siempre un referente. A esta influencia del arte romano se une la influencia del arte bizantino. Todo ello va a producir nuevas formas de belleza artística en las cortes de los reyes bárbaros, donde el arte adquiere unos valores de prestigio que van a ser utilizados como expresión del poder.

Entre los siglos VI y VII se desarrollan el arte ostrogodo, visigodo, longobardo y merovingio en distintas regiones europeas, en esa fase de las invasiones. Durante los siglos VIII y IX esa etapa de las invasiones finaliza y asistimos a un espléndido resurgir artístico con el arte carolingio. El arte generado en torno a Carlomagno, con su voluntad de unificación europea pretende recrear un nuevo imperio heredero del romano. El arte carolingio, unido a la tradición visigoda y romana, va a influir en el arte asturiano. Finalmente, en los siglos X y XI se va a producir un nuevo resurgimiento de la idea imperial en el arte otoniano. Es en ese siglo XI, a partir del temido año 1000, cuando surge un nuevo sistema constructivo y figurativo que va a ser común a toda Europa. Es el arte románico, que perdura hasta el siglo XII como un verdadero estilo internacional, pese a las características peculiares que pueda llegar a tener en las distintas regiones europeas.

1. ARTE PRERROMÁNICO

De todo este proceso sólo vamos a referirnos al arte hispano-visigodo y asturiano, por la relevancia que tienen en el desarrollo del arte español, y al arte carolingio y otoniano por su significado para la historia universal del arte.

Los visigodos entraron en la península ibérica en 507 y un siglo después, a comienzos del siglo VII establecieron su capital en Toledo, donde estuvo hasta que acabó con este reino la invasión musulmana del año 711. En el arte hispano-visigodo la tradición hispanorromana de la península ibérica se va a fundir con las influencias bizantinas y del norte de África. Así, vemos que mantienen la construcción en piedra, con una buena labor de sillería, y frecuentemente abovedada, como en Roma, pero también usan el arco de herradura, aunque menos cerrado en su circunferencia que el que veremos en el arte islámico. Asimismo reutilizan columnas y capiteles de edificios anteriores, y los capiteles que ellos labran son derivación de los corintios, y, en ocasiones, con figuras, tal como sucede en la iglesia de san Pedro de la Nave, en Zamora, donde la escultura acentúa el sentido simbólico del edificio religioso, y por ejemplo los evangelistas aparecen en la base de las columnas ya que, según san Isidoro, eran el cimiento de la Iglesia. Sus iglesias son pequeñas, con el ábside recto y en su interior se da una tendencia a la compartimentación espacial. El arte de la orfebrería es en el que alcanzaron una mayor perfección, probablemente por el gusto por las piedras preciosas que, asociadas al poder del rey, son mostradas en las grandes celebraciones. La importancia de la orfebrería es común a otros pueblos bárbaros europeos, quizá por ser piezas fácilmente transportables, con lo que la técnica la habían ido perfeccionando a lo largo de sus siglos nómadas. Del arte visigodo hay que destacar la corona de Recesvinto en la que el nombre del monarca puede leerse en las letras que cuelgan de ella. Desde que Leovigildo se convirtió al cristianismo la Iglesia y la monarquía visigoda estuvieron unidas en la perpetuación del reino, y estas coronas votivas, llamadas así por ser ofrenda



LÁMINA 1. Corona de Recesvinto. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

del rey a la Iglesia, son reflejo de esa estrecha unión del poder político y el religioso.

En el arte carolingio se va a llevar a cabo la renovación de una tradición clásica que no había muerto. En el año 800 Carlomagno fue coronado emperador por el Papa, y el arte se convirtió en el medio para recuperar la imagen de la antigua Roma. Es el arte de una corte cuyo modelo fue la Roma de Constantino, y en la que se recuperó el uso del latín. Son dos los grandes edificios que hay que conocer, la Capilla palatina de Aquisgrán y el monasterio de Sant Gall, la primera por ser resultado de la buscada renovación de la Antigüedad, y el segundo por lo que nos enseña sobre la tipología del monasterio que, como veremos, será un complejo arquitectónico fundamental en el arte románico.



LÁMINA 2. El imperio carolingio a comienzos del siglo IX.

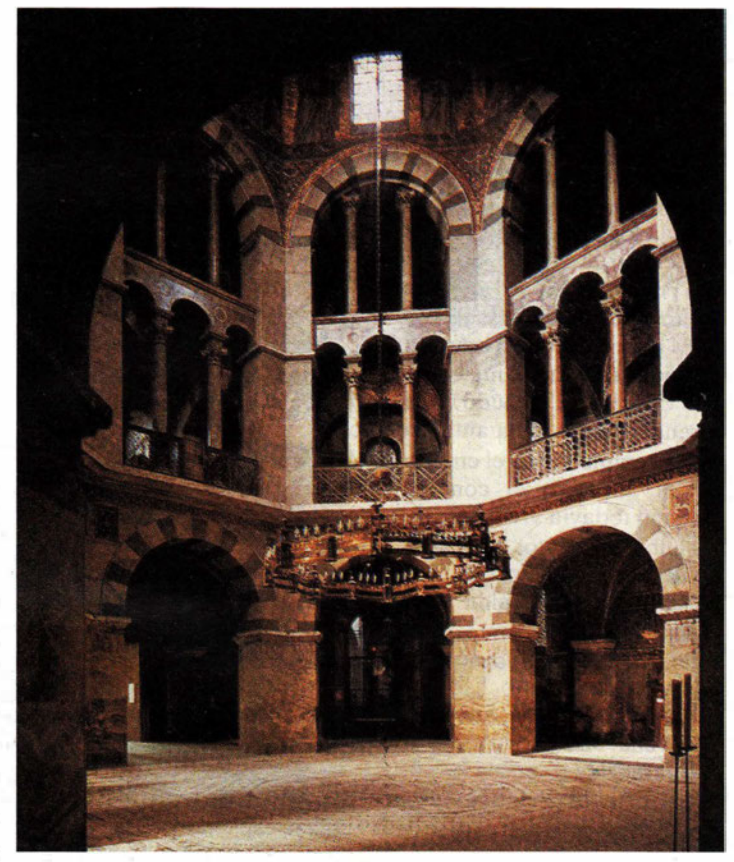


LÁMINA 3. Capilla palatina de Carlomagno en Aquisgrán.

En Aquisgrán estableció Carlomagno su corte y la capilla del palacio era el oratorio del emperador. El palacio fue construido con un sistema perfecto de proporciones que tenía como base el número doce y pretendía recuperar la imagen de la Jerusalén celeste. Sólo se conserva la capilla, cuyo interior es un octógono, cubierto con cúpula y rodeado por un deambulatorio con una tribuna sobre él. Sobre la puerta se situaba la tribuna real, conectada directamente con el palacio, como plasmación en lo material de la relación Imperio-Iglesia, en la medida en que el poder real emanaba de la divinidad. Al exterior el octógono se duplica y tiene dieciséis lados. Su modelo fue san Vital de Rávena y fue decorada con columnas y mármoles llevados desde Roma y Rávena, con lo que comprobamos el peso que tuvo la tradición clásica en este arte.

Por lo que se refiere a los monasterios, en los que se seguía la regla benedictina, del monasterio de Saint Gall, o Sankt-Gallen en Suiza, no

queda nada, pero sí un plano en el que se detallan todos los edificios que debe tener un monasterio y sus respectivas funciones. En él todo se ordena en una clara distribución de espacios (dormitorio, comedor, scriptorium, biblioteca, iglesia...) en torno al claustro.

En el imperio carolingio tuvieron también un gran auge la pintura, la orfebrería y el relieve en marfil, pero sobre todo fue la ilustración de libros, es decir, la miniatura, la que alcanzó cotas espléndidas de belleza en los «scriptoria» reales y en los monasterios, donde se decoraron evangelios, salterios y obras de la cultura clásica de tema profano. Los hombres más sabios de ese tiempo se reunieron en la corte carolingia, y gracias a ellos se conservaron, estudiaron e ilustraron con imágenes algunos de los tex-



Lámina 4. San Juan, *Evangelios de la Coronación*. Weltliche Schatzkammer, Viena.

tos clásicos más importantes, que siglos después serán recuperados por el Renacimiento. En la imagen que reproducimos, de los *Evangelios de la Coronación*, la figura del evangelista san Juan ocupa exactamente el eje central de la composición, pero lo que nos interesa señalar es que esta figura, que se sienta frontalmente a nosotros, tiene un sentido del volúmen que recuerda la escultura clásica. El pintor, además, ha intentado crear distintos planos de profundidad espacial, desde el pie que avanza en primer plano, hasta el paisaje del fondo, y ese intento de captación del espacio real es una herencia romana que desaparecerá en el arte románico, y tardará en ser recuperada.

El arte otoniano es heredero del carolingio, y sus emperadores, desde Otón I, coronado emperador por el Papa en el 962, pretendieron también recuperar la cultura y el arte de la Roma de Constantino. Su imperio se extendió por Alemania y el norte de Italia. La arquitectura otoniana, con sus plantas basilicales y grandes transeptos (a veces son dos, uno en la parte occidental y otro en la parte oriental de la iglesia), y sus pórticos y torres al exterior, se convirtió en directo precedente de la arquitectura románica.

La influencia carolingia también se va dejar sentir en el arte asturiano. Tras la invasión musulmana desde el norte de África desapareció la monarquía hispano-visigoda, y su herencia será recogida por la monarquía Astur, que estableció su corte en Oviedo. Desde allí se inició la Reconquista, y el territorio de este reino llegó a comienzos del siglo X hasta la zona del Duero. Además del arte carolingio, su arte y su arquitectura van a estar influidas por el arte romano y el visigodo. Durante el reinado de Ramiro I, a mediados del siglo IX, es cuando se construyen en Naranco, cerca de Oviedo, una serie de edificios palaciegos que se cuentan entre los más emblemáticos del arte asturiano. Entre ellos destacamos santa María del Naranco, que en su origen no fue iglesia (la iglesia palatina era la contigua san Miguel de Lillo), sino posiblemente un Aula regia construida tomando modelos de las villas romanas y construcciones carolingias. Hay dudas sobre la verdadera función que pudo tener, pero no sobre la importancia de su arquitectura. En ella los contrafuertes exteriores marcan unas proporciones que nos hablan de un buen arquitecto. Estos contrafuertes sirven para que descarguen en ellos los arcos fajones que soportan la bóveda de cañón del piso superior, que se abre al exterior en ambos lados mediante grandes arcadas. El piso inferior, también abovedado, es una cripta, en una de cuyas salas se encuentra el lugar para el baño ritual, un elemento más que contribuye a considerar este edificio como una estructura completamente palatina, aunque no sepamos si fue utilizado para audiencias y recepciones del rey, como lugar de recreo, o

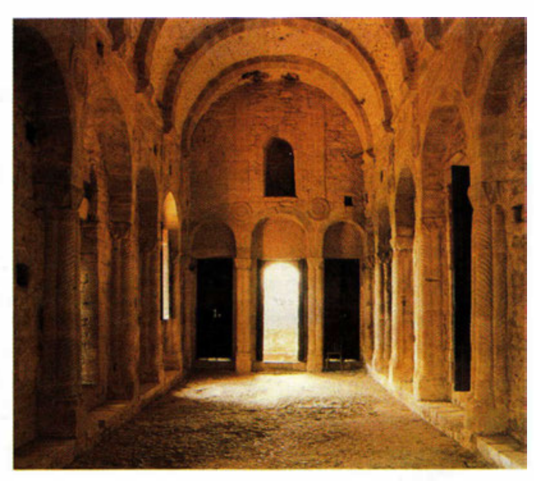



LÁMINA 5. Santa María del Naranco. Oviedo.

para todas estas funciones. Por la riqueza de su decoración exterior e interior, y por su armoniosa arquitectura es uno de los ejemplos señalados de la arquitectura prerrománica europea.

2. ARQUITECTURA ROMÁNICA

Como ya hemos dicho, el arte románico abarca cronológicamente desde comienzos del siglo XI hasta finales del siglo XII, aunque hasta acabado el primer tercio del siglo XI no se pueda hablar con toda propiedad de románico, y a mediados del siglo XII surja en Francia la arquitectura gótica, en torno al abad Suger, así como la arquitectura cisterciense, que supuso transformaciones profundas con respecto a la arquitectura románica.

En relación con lo que hemos visto al hablar del arte prerrománico sobre las pervivencias del arte clásico y el modelo de la Antigüedad, conviene recordar que el nombre de «románico» se debe a que en el siglo XIX se creía que era un arte inspirado en el arte romano.

Es un estilo que unifica a Europa y que surgió hacia el año 1000, cuando el monje Raúl Glaber escribía, refiriéndose a la fiebre constructiva que recorría Europa, lo siguiente: «... todas las naciones de la cristiandad rivalizaban entre sí y esto se hacía patente en el culto a los mejores edificios. Era como si el mundo se sacudiera el polvo para despojarse de su vetustez y quisiera revestirse por todas partes de un manto blanco de iglesias». Aunque se ha cuestionado hasta qué punto el cambio de milenio desper-

tó los terrores que han narrado algunos historiadores, lo que sí es totalmente cierto es que el segundo milenio nació al tiempo que se construyeron y repararon cientos de iglesias en las que surgió el sistema constructivo románico.

El románico es un arte de caminos. Lo que queremos decir con esto es que fueron maestros itinerantes los que dieron homogeneidad al estilo a lo largo de los caminos, por los que transitaban los peregrinos atraídos por las reliquias, y que están en el origen de las grandes construcciones. Los grandes focos de atracción para los peregrinos fueron Roma (con el enterramiento de san Pedro), Jerusalén (el Santo Sepulcro) y Santiago de Compostela (donde estaba enterrado según la tradición el apóstol Santiago). En esas grandes vías de peregrinación, como el Camino de Santiago, que vemos en este mapa, se construyeron iglesias, puentes, posadas, abadías, hospitales, etc., aunque tampoco hay que olvidar en este arte de caminos las vías secundarias, que enlazaban las grandes rutas.

La arquitectura románica es de una gran fortaleza, monumentalidad y funcionalidad. Se construye en piedra, y cuando vemos una buena talla

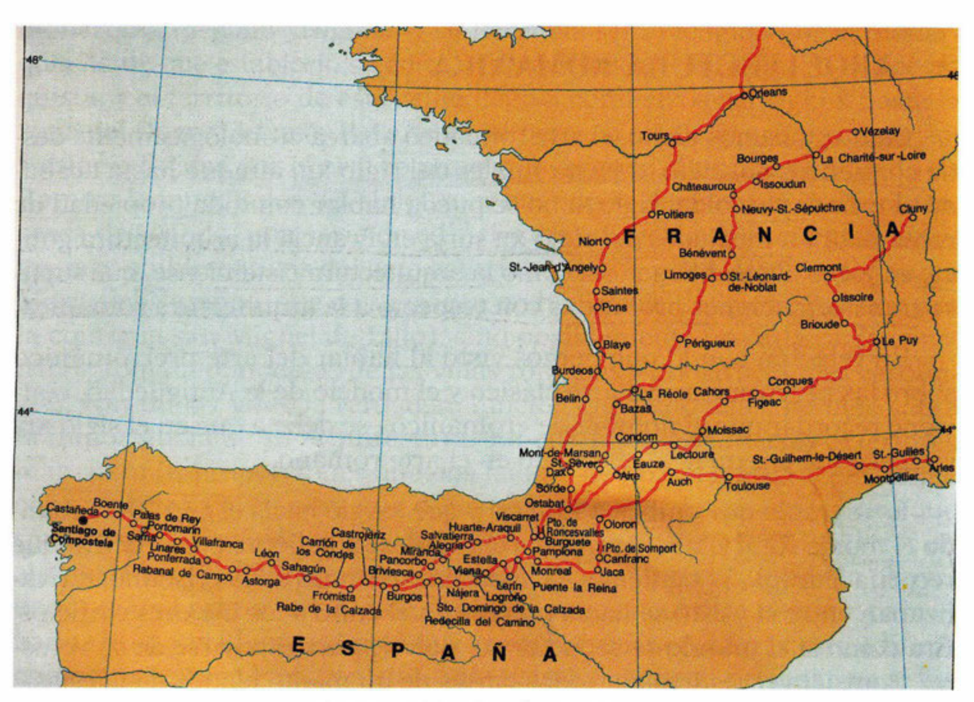


LÁMINA 6. Camino de Santiago.

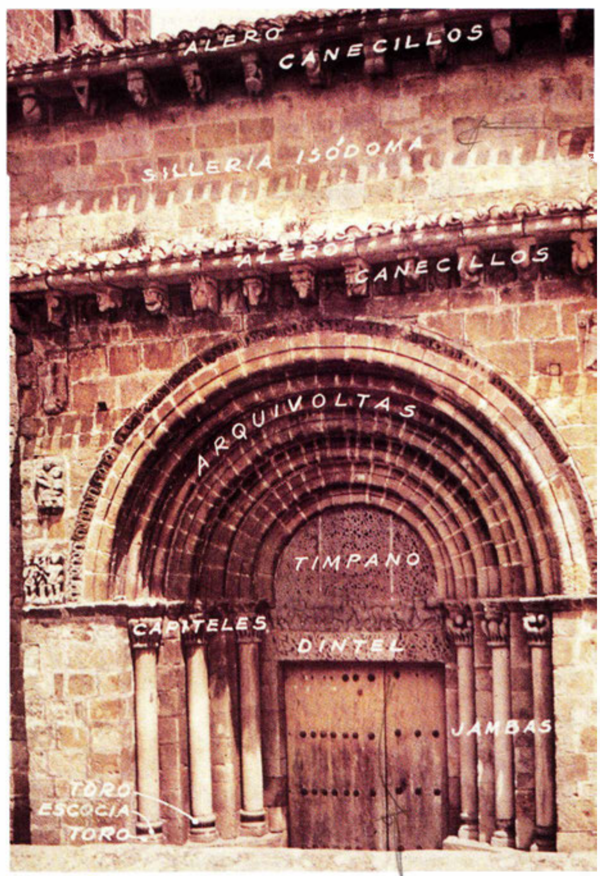


LÁMINA 7. Principales elementos de una portada románica.

de la piedra suele ser porque estamos en una zona de Europa romanizada en la que no se habían perdido las técnicas constructivas de la antigua Roma. La piedra en los grandes edificios, especialmente en las iglesias, magnificaría a los ojos de los fieles, que vivían en casas de pobres materiales, la presencia de la religión en sus vidas. Además, la piedra solía extraerse cuando era posible de zonas cercanas, por lo que hoy día se puede ver una armonía de colores y de tonos con el entorno de la región. Decimos que esto es posible hoy día porque en su origen los grandes edificios románicos estuvieron pintados, muchas veces con figuras que completaban los programas iconográficos de las esculturas, y otras veces el color se utilizaba para dar una apariencia de mayor perfección a los muros. Una vez dicho esto, conviene recordar que, si comparamos la arquitectura románica con la que se seguía construyendo en el arte bizantino, puede resultar pobre en comparación con el esplendor en el uso de materiales en Bizancio.

El muro románico es muy grueso. Su interior se hace de piedras y argamasa, y se recubre con sillares en ambas caras. En los vanos el muro debe adelgazarse, y por eso aparecen las arquivoltas y los arcos doblados, que generan juegos de luces y sombras tanto al exterior como al interior del templo románico. Se puede ver una característica portada románica con los nombres de los distintos elementos en la fotografía.

En los muros románicos las molduras y pilastras crean subdivisiones, con lo que esos muros adquieren por sí mismos un valor estético. En el interior, los arcos fajones de la bóveda de la nave crean un ritmo, que es el mismo que en las ventanas, que consigue una armonía y un orden espa-

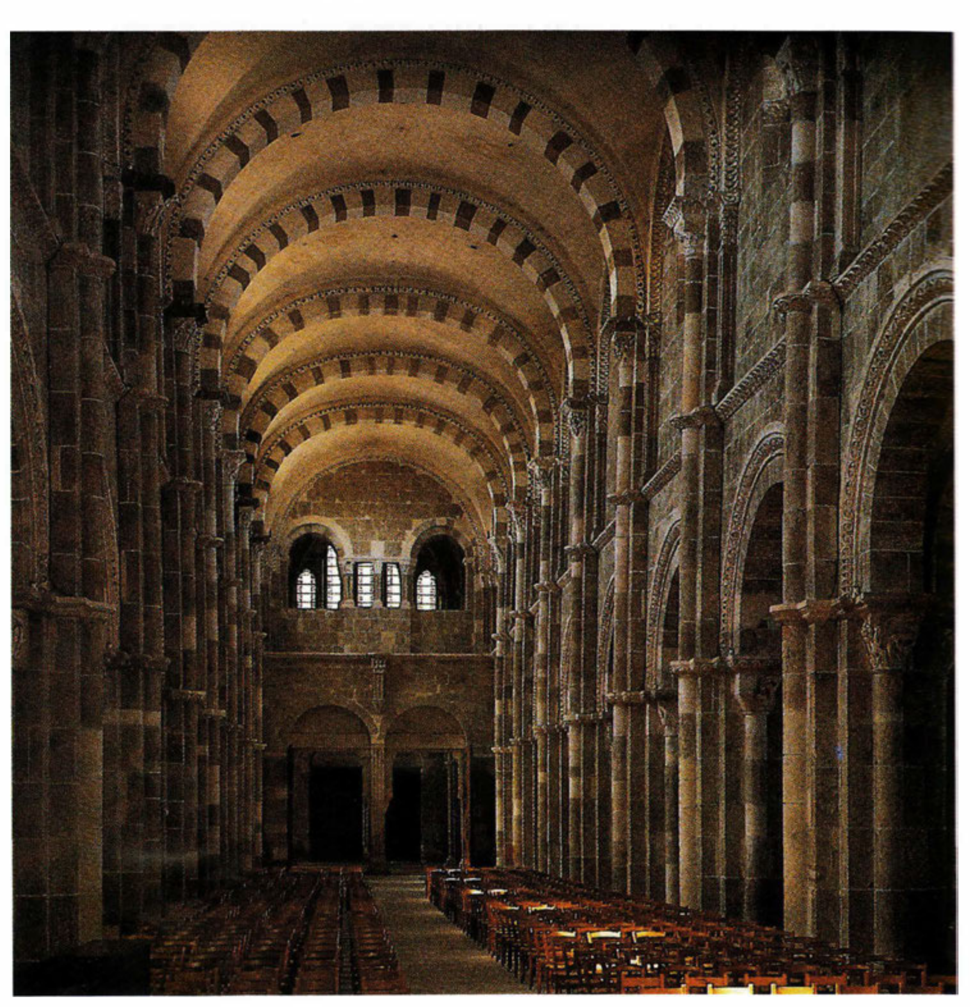


LÁMINA 8. Interior de iglesia de la Madelaine de Vézelay (Francia).

cial que es ahora cuando se consolida como un valor estético del edificio, aunque hay ejemplos anteriores en el arte prerrománico. Los ritmos y la armonía en el interior del templo se consigue también con los grandes pilares compuestos, de sección cuadrada, rectangular o circular, con columnas o semicolumnas adosadas, como podemos ver en este interior, en el que también se aprecian con claridad los arcos fajones de la bóveda.

Los templos se cubren con bóvedas de piedra, cuyo origen está en la arquitectura civil de la Antigüedad romana. Se eliminaron así los techos de madera, de tradición paleocristiana, que eran presa fácil de las llamas. La bóveda más frecuente fue la de cañón (su sección sería un arco de medio punto) con arcos fajones que la reforzaban. A veces se construyeron bóvedas de arista (como si se cruzaran dos bóvedas de cañón) que repartían su peso a los cuatro ángulos, donde iban los grandes pilares.

En el dibujo podemos ver una sección transversal de un templo románico común. La nave central y las laterales tienen bóvedas de cañón, y sobre las naves laterales se sitúan las grandes tribunas, necesarias en las iglesias de peregrinación para acoger a los peregrinos. Además de esta función, tienen otra puramente arquitectónica, como elemento constructivo que permite dar mayor altura a la nave central, pues las bóvedas de las tribunas contrarrestan los empujes de ésta. Con el tiempo se abrie-

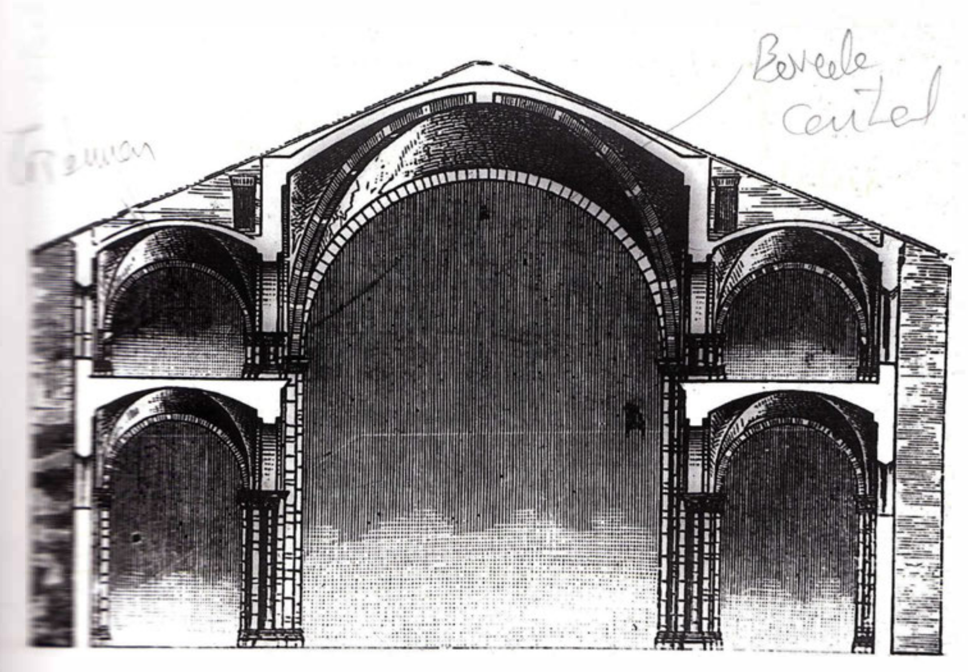


LÁMINA 9. Sección de un templo románico.

ron ventanas encima de las tribunas, con lo que se aumentó la luminosidad de las iglesias. Así pues, la funcionalidad irá unida a la estética en la evolución de las bóvedas, y el progreso de la técnica constructiva irá permitiendo una mayor iluminación en las iglesias, a la vez que una mayor altura, pues, aunque la altura se suele asociar sobre todo con la arquitectura gótica, el levantar templos cada vez más altos, más próximos a Dios, fue también empeño de los arquitectos románicos.

También fue una cuestión puramente funcional la que dio origen a una de las características espaciales que mejor definen a las grandes iglesias de peregrinación en el mundo románico. Los peregrinos debían poder adorar las reliquias sin entorpecer el culto. Como las reliquias se enterraban bajo el altar mayor, en criptas con bóvedas para ponerlas a salvo del fuego o de posibles pillajes, era necesario poder rodear ese altar, lo cual generó un pasillo en torno a éste, la llamada girola o deambulatorio, que permitía al peregrino deambular en torno a las reliquias mientras se celebraba misa en el altar mayor. En las tres plantas siguientes, que se corresponden a tres grandes centros de peregrinación, S. Sernin de Toulouse, S. Fe de Conques y Santiago de Compostela podemos ver el gran desarrollo que adquieren las girolas, esos pasillos en la cabecera en torno al altar.

Los arcos que utiliza la arquitectura románica son los de medio punto, aunque en el siglo XI ya empezaron a utilizarse los arcos apuntados, así como las bóvedas de cañón apuntadas, que utilizará también la arqui-

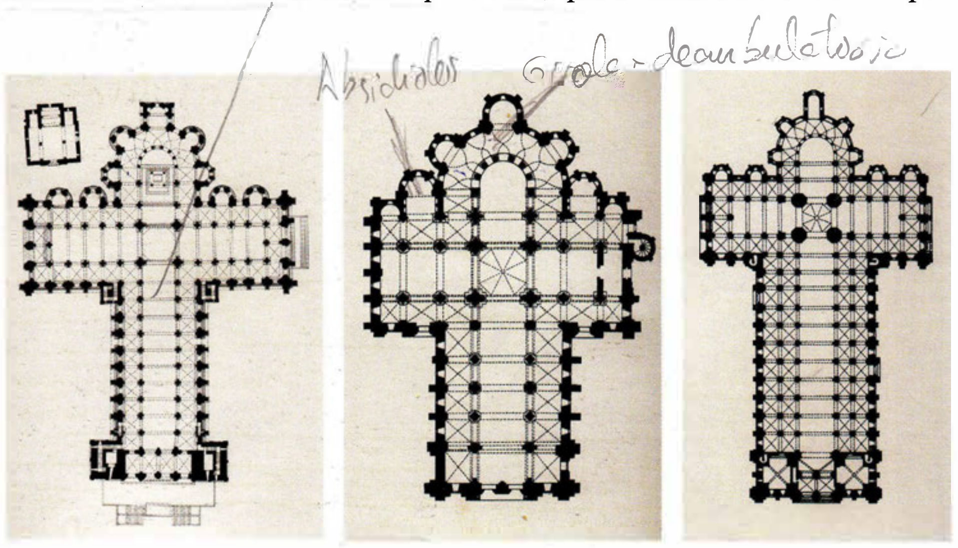


LÁMINA 10. Plantas de Santiago de Compostela, S. Foy de Conques y S. Sernin de Touluose.

tectura cisterciense del siglo XII y se consolidará como parte esencial del sistema constructivo en el periodo gótico. De nuevo estética y funcionalidad van unidas, ya que el arco apuntado soporta mejor los empujes y la presión del muro. No obstante, el arco de medio punto es el que encontramos normalmente en toda la arquitectura románica, como podemos ver en esta fotografía del interior de la catedral de Santiago de Compostela.

Vemos en ella el arranque de la bóveda central con arcos fajones, las ventanas de las grandes tribunas para peregrinos sobre la nave lateral, los arcos doblados (uno mayor y otro menor debajo que le sirve de refuerzo) que dan paso a las naves laterales, y la sólida construcción en piedra en la que el peso descarga sobre los grandes pilares.

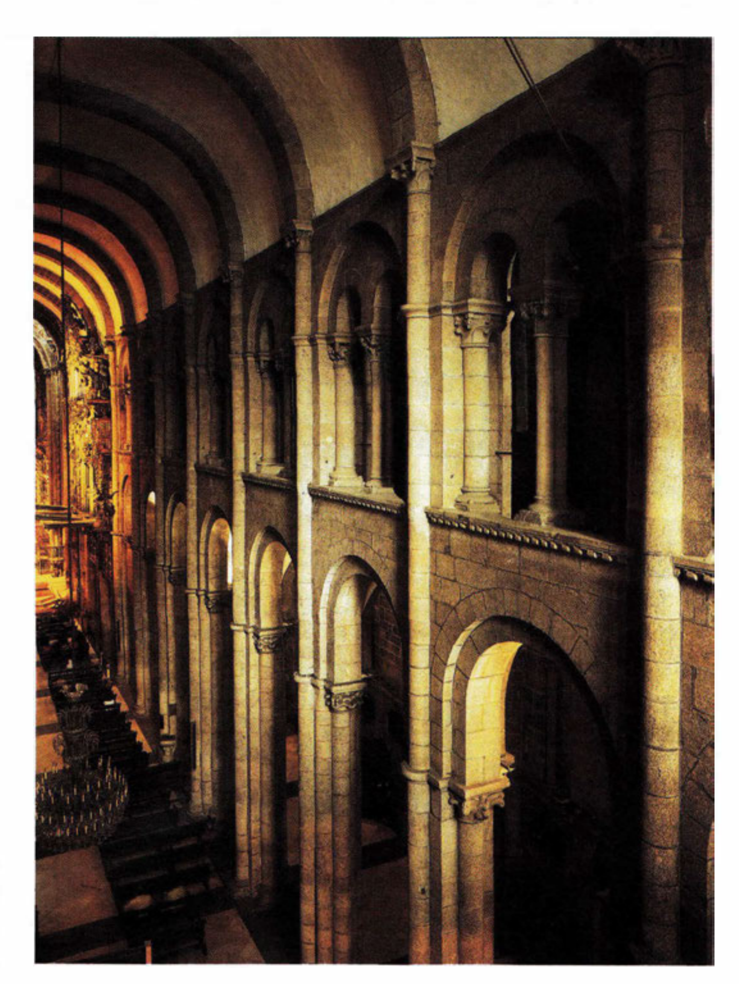


LÁMINA 11. Interior de la catedral de Santiago de Compostela.



LÁMINA 12. Iglesia de sant Climent de Taüll. Lérida.

Como hemos dicho, los contrafuertes exteriores de las iglesias románicas sirven también para contrarrestar los empujes de las bóvedas, además de contribuir a su belleza. En los exteriores, son característicos del primer románico los arquillos ciegos y las bandas lombardas, como podemos ver en sant Climent de Taüll.

Los grupos de pequeños arcos ciegos se combinan con las bandas (resaltes o pilastras) hasta el suelo, creando unos ritmos de luces y sombras, es decir una articulación del muro de gran belleza. Se llaman lombardos porque se extendieron desde Lombardía al resto de Italia, a Cataluña, a Suiza y a otras zonas de Europa gracias a los talleres itinerantes de los maestros canteros procedentes de esa región.

Apreciamos también en esta iglesia la importancia de la torre. No se concibe un templo románico sin una o varias torres, que solían ser de gran altura. Podían servir como atalaya para descubrir a los enemigos en tiempo de guerra, como fortaleza para guardar los objetos preciosos en casos de peligro, y, por supuesto, para llamar a la oración con el sonido de sus campanas. Su altura y belleza daban prestigio al señor o abad que las había construido, y tenían un carácter simbólico como nexo de unión entre el hombre y Dios. Las torres a los pies de las iglesias solían ser dos enmarcando la fachada. El origen del gran desarrollo que adquiere esta fachada de los pies en el arte románico se encuentra en el arte carolingio.

Este carácter simbólico en la arquitectura religiosa fue buscado por los promotores y los arquitectos a lo largo de los siglos. Por lo que se refiere al románico, tanto las bóvedas como los ábsides con sus formas circulares —en concreto en los ábsides es un cuarto de esfera lo que los cierra como vemos en la iglesia del castillo de Loarre— se consideran símbolo celeste.

Los fuertes muros se relacionaban con los sillares cuadrados con que se construyó la Jerusalén celeste, y probablemente por la importancia dada a la perfección de la cantería, es en los sillares más bellos y mejor tallados donde se pueden encontrar las marcas de los canteros, que así dejaban constancia de su responsabilidad en la obra.

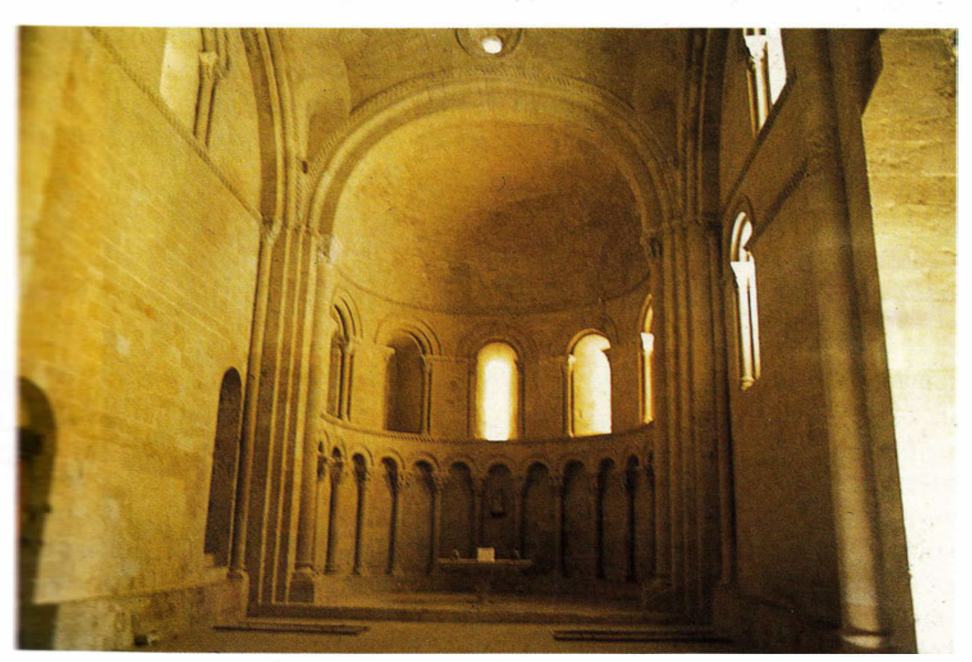


LÁMINA 13. Ábside de la iglesia del castillo de Loarre. Huesca.

Antes de estudiar la arquitectura románica, es necesario conocer la arquitectura de la que se ha llamado la Europa de las invasiones, y la Europa carolingia y otoniana en la que se desarrolla el arte prerrománico. Para los pueblos bárbaros que invaden la Europa romanizada, el arte de la antigua Roma va a ser siempre un referente. A esta influencia del arte romano se une la influencia del arte bizantino. Todo ello va a producir nuevas formas de belleza artística en las cortes de los reyes bárbaros, donde el arte adquiere unos valores de prestigio que van a ser utilizados como expresión del poder.

Entre los siglos VI y VII se desarrollan el arte ostrogodo, visigodo, longobardo y merovingio en distintas regiones europeas, en esa fase de las invasiones. Durante los siglos VIII y IX esa etapa de las invasiones finaliza y asistimos a un espléndido resurgir artístico con el arte carolingio. El arte generado en torno a Carlomagno, con su voluntad de unificación europea pretende recrear un nuevo imperio heredero del romano. El arte carolingio, unido a la tradición visigoda y romana, va a influir en el arte asturiano. Finalmente, en los siglos X y XI se va a producir un nuevo resurgimiento de la idea imperial en el arte otoniano. Es en ese siglo XI, a partir del temido año 1000, cuando surge un nuevo sistema constructivo y figurativo que va a ser común a toda Europa. Es el arte románico, que perdura hasta el siglo XII como un verdadero estilo internacional, pese a las características peculiares que pueda llegar a tener en las distintas regiones europeas.

1. ARTE PRERROMÁNICO

De todo este proceso sólo vamos a referirnos al arte hispano-visigodo y asturiano, por la relevancia que tienen en el desarrollo del arte español, y al arte carolingio y otoniano por su significado para la historia universal del arte.




LÁMINA 5. Santa María del Naranco. Oviedo.

para todas estas funciones. Por la riqueza de su decoración exterior e interior, y por su armoniosa arquitectura es uno de los ejemplos señalados de la arquitectura prerrománica europea.

2. ARQUITECTURA ROMÁNICA

Como ya hemos dicho, el arte románico abarca cronológicamente desde comienzos del siglo XI hasta finales del siglo XII, aunque hasta acabado el primer tercio del siglo XI no se pueda hablar con toda propiedad de románico, y a mediados del siglo XII surja en Francia la arquitectura gótica, en torno al abad Suger, así como la arquitectura cisterciense, que supuso transformaciones profundas con respecto a la arquitectura románica.

En relación con lo que hemos visto al hablar del arte prerrománico sobre las pervivencias del arte clásico y el modelo de la Antigüedad, conviene recordar que el nombre de «románico» se debe a que en el siglo XIX se creía que era un arte inspirado en el arte romano.

Es un estilo que unifica a Europa y que surgió hacia el año 1000, cuando el monje Raúl Glaber escribía, refiriéndose a la fiebre constructiva que recorría Europa, lo siguiente: «... todas las naciones de la cristiandad rivalizaban entre sí y esto se hacía patente en el culto a los mejores edificios. Era como si el mundo se sacudiera el polvo para despojarse de su vetustez y quisiera revestirse por todas partes de un manto blanco de iglesias». Aunque se ha cuestionado hasta qué punto el cambio de milenio desper-



LÁMINA 12. Iglesia de sant Climent de Taüll. Lérida.

Como hemos dicho, los contrafuertes exteriores de las iglesias románicas sirven también para contrarrestar los empujes de las bóvedas, además de contribuir a su belleza. En los exteriores, son característicos del primer románico los arquillos ciegos y las bandas lombardas, como podemos ver en sant Climent de Taüll.

Los grupos de pequeños arcos ciegos se combinan con las bandas (resaltes o pilastras) hasta el suelo, creando unos ritmos de luces y sombras, es decir una articulación del muro de gran belleza. Se llaman lombardos porque se extendieron desde Lombardía al resto de Italia, a Cataluña, a Suiza y a otras zonas de Europa gracias a los talleres itinerantes de los maestros canteros procedentes de esa región.

Apreciamos también en esta iglesia la importancia de la torre. No se concibe un templo románico sin una o varias torres, que solían ser de gran altura. Podían servir como atalaya para descubrir a los enemigos en tiempo de guerra, como fortaleza para guardar los objetos preciosos en casos de peligro, y, por supuesto, para llamar a la oración con el sonido de sus campanas. Su altura y belleza daban prestigio al señor o abad que las había construido, y tenían un carácter simbólico como nexo de unión entre el hombre y Dios. Las torres a los pies de las iglesias solían ser dos enmarcando la fachada. El origen del gran desarrollo que adquiere esta fachada de los pies en el arte románico se encuentra en el arte carolingio.

Este carácter simbólico en la arquitectura religiosa fue buscado por los promotores y los arquitectos a lo largo de los siglos. Por lo que se refiere al románico, tanto las bóvedas como los ábsides con sus formas circulares —en concreto en los ábsides es un cuarto de esfera lo que los cierra como vemos en la iglesia del castillo de Loarre— se consideran símbolo celeste.

Los fuertes muros se relacionaban con los sillares cuadrados con que se construyó la Jerusalén celeste, y probablemente por la importancia dada a la perfección de la cantería, es en los sillares más bellos y mejor tallados donde se pueden encontrar las marcas de los canteros, que así dejaban constancia de su responsabilidad en la obra.

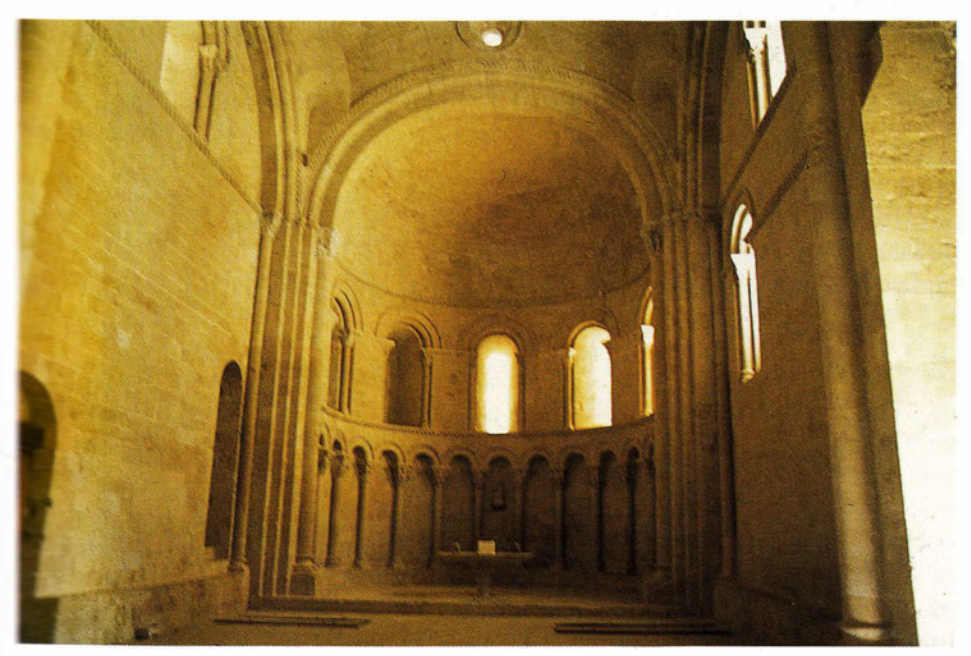


LÁMINA 13. Ábside de la iglesia del castillo de Loarre. Huesca.

Acerca de las interpretaciones simbólicas de esta arquitectura, se ha estudiado, utilizando textos de la época, cómo en la iglesia se reflejaba el cuerpo de Cristo. Las piedras cuadradas serían las almas perfectas unidas por el cemento de la caridad, y el templo se orienta hacia el este (a veces hay ligeras variaciones), con lo que los fieles rezan en la dirección del sol naciente, donde nació Cristo, cuya luz entra por las ventanas del ábside, pues, en palabras de san Lucas «nos ha visitado el oriente, que viene de lo alto».

La planta en forma de cruz del templo obviamente recuerda la figura de Cristo crucificado, razón por la que hablamos de cabecera, de pies y de brazos del crucero al describir una iglesia, como si fuera una imagen del cuerpo humano. En esa imagen el crucero se corresponde con el lugar del corazón. Al ser un lugar tan simbólico se cubre con una cúpula, el cimborrio, que para pasar del cuadrado al círculo puede ser sobre trompas, o sobre pechinas, éstas de influencia bizantina.

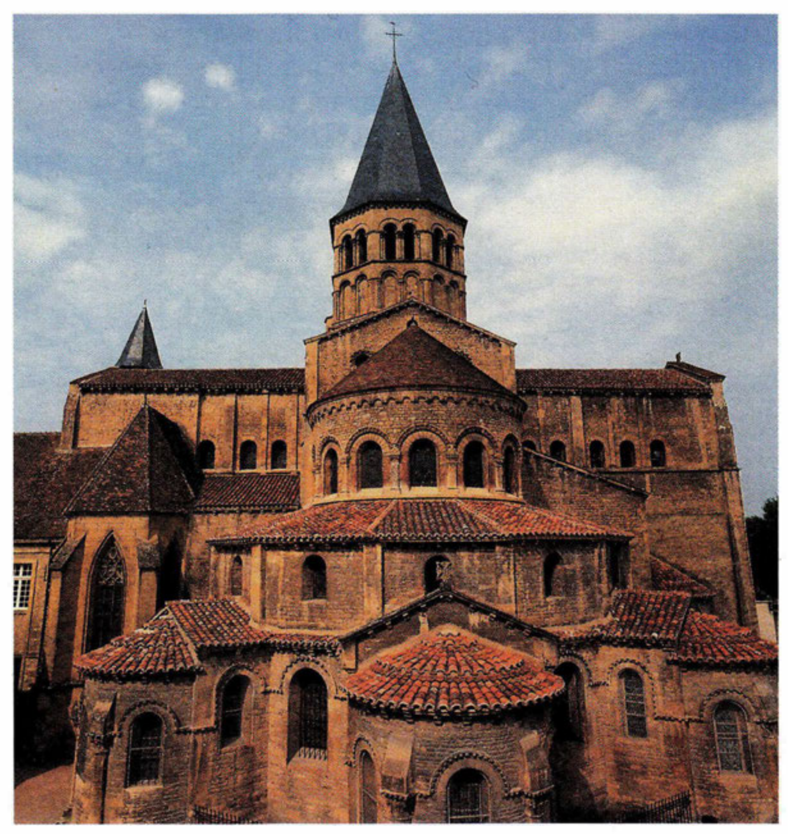


LÁMINA 14. Ábside de la basílica de Paray-le-Monial. Borgoña, Francia.

Sobre este cimborrio frecuentemente se construyó una torre, que muchas veces fue un prodigio de técnica constructiva, y que se sumaba a las torres que nunca faltaban en las iglesias románicas. Podemos ver un característico exterior románico viendo el ábside de la imagen anterior.

Tiene una gran torre sobre el crucero, y las distintas alturas al exterior muestran los brazos del crucero sobre el que se levantó la torre, el ábside donde se sitúa el altar mayor, y, con menos altura, la girola o deambulatorio que le rodea y a la cual se abren tres pequeñas capillas o absidiolos que acusan sus volúmenes al exterior. Podemos ver también la construcción en piedra, y esa articulación del muro mediante molduras y contrafuertes que contribuye a la monumentalidad de estas grandes iglesias de peregrinación.

3. EL MONASTERIO

Ya san Isidoro de Sevilla en la época visigoda había dado unas normas sobre cómo debían ser los monasterios: mundos cerrados y autosuficientes para la vida de los monjes. Estos, dentro de sus muros, tenían todo lo necesario, la iglesia, la sala capitular, la biblioteca, la enfermería, la huerta... En la Europa carolingia se construyeron muchos monasterios, siguiendo con ese planteamiento de construcción de un microcosmos en el que los monjes encontraban todo lo necesario tanto para su vida material como espiritual.

Los monasterios son en esta época centros de saber, en los que nunca faltaba la biblioteca ni el scriptorium para la iluminación de libros. Pero, además de ser los lugares en los que se conservó el saber, sirvieron también para la explotación de las tierras, pues siempre se encontraban en el campo.

El modelo de monasterio lo dio el de Cluny, fundado a comienzos del siglo X, pero que fue ampliado y reformado a lo largo de todo el siglo XI. Se construyó en la región francesa de Borgoña, y desde allí irradió su influencia a abadías y monasterios europeos. La complejidad de este monasterio obedeció también a que en Cluny se alojaron papas y reyes porque sus abades llegaron a tener un poder inmenso sobre los monasterios benedictinos y sobre cuestiones relativas al papado y a la realeza en Europa. Eso explica la cantidad de dependencias que tuvo, con palacio, caballerizas y otras estancias que no es frecuente encontrar en todos los monasterios.

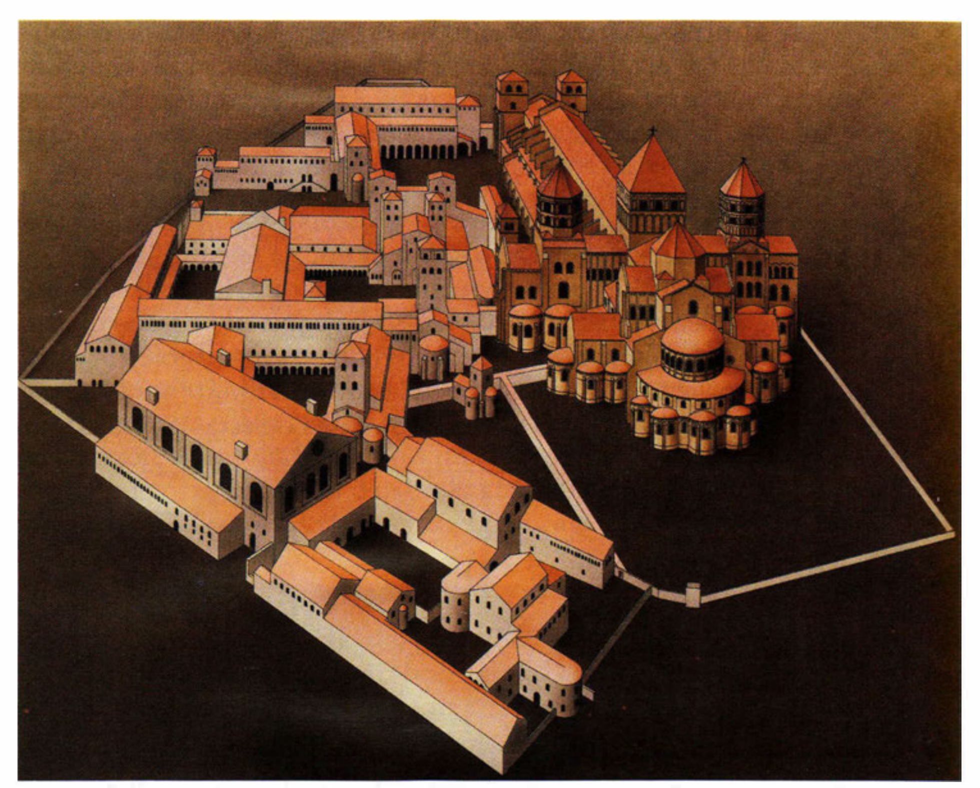


LÁMINA 15. Reconstrucción del monasterio de Cluny en el siglo XII según Conant.

En el monasterio toda la vida gira en torno al claustro. Ciertamente hay otras dependencias, relacionadas sobre todo con el cultivo de la tierra, como pueden ser los molinos, los graneros o las tierras de huerta con cuyos productos se mantiene la comunidad. Los claustros aparecieron también en época carolingia, y son uno de los lugares pore xcelencia en los que se desarrolla la escultura románica. En sus capiteles los programas iconográficos se despliegan como sermones en piedra destinados a la oración y la reflexión de los monjes mientras contemplan esas imágenes paseando por el claustro. En la orden benedictina la regla era «ora et labora», así que rezar y trabajar era la vida de los monjes, y todo lo podían hacer en estas comunidades monásticas.

Al claustro debe llegar el agua para abastecimiento de la comunidad, así que su ubicación en el conjunto a veces va a depender del lugar donde se abre el pozo. Así consiguen un jardín interior, como vemos en el claustro del monasterio de Silos. Los monjes organizan su vida en torno al claustro, en cada uno de cuyos cuatro lados o pandas se sitúan las estan-

cias que nunca faltan en un monasterio, como son la sacristía, la sala capitular para las reuniones, el scriptorium, el refectorio para las comidas en comunidad, la cocina, la botica y el almacén. Todo ello en la planta baja, porque en la superior es donde se sitúa el dormitorio de los monjes y la hospedería para los peregrinos.

Para finalizar este tema, recordemos que el arte románico se desarrolló en coincidencia con las primeras grandes cruzadas a Tierra Santa, y con el auge de las canciones de gesta, en las que se contaban las hazañas de los caballeros cristianos. El perdido templo de Jerusalén, identificado por los cruzados con la mezquita de la Roca, dio lugar a iglesias románicas de planta central, siguiendo el modelo de esa mezquita, con la pretensión de reconstruir el perdido templo que edificó Salomón. Por supuesto, existen precedentes cristianos tan importantes como san Vital de Rávena y la Capilla palatina de Aquisgrán, y de la unión de esta tradición con ese carácter simbólico de las iglesias de planta central, asociadas también a funciones funerarias, surgieron iglesias de este tipo, de las que en España son famosas las de Eunate y Torres del Río, en Navarra.



LÁMINA 16. Claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos. Burgos.

COMENTARIOS



San Martín de Frómista. Palencia, España



Esta pequeña iglesia, pese a lo restaurada que está, es uno de los ejemplos mejores del románico pleno en España. Hoy la vemos aislada, pero, como tantas iglesias románicas, formó parte de un monasterio del siglo XI de fundación real. El que los reyes fueran fundadores de monasterios fue muy frecuente, y explica el esplendor arquitectónico de muchos de ellos. No podemos ver la cabecera, que tiene tres ábsides, y al no ser iglesia de peregrinación no tiene girola. Sí vemos en el exterior, perfectamente marcado por su altura, el crucero, con una torre en el centro. A esta construcción sobre el crucero, que suele ser torreada, es a lo que se llama cimborrio. A los pies, la fachada se enmarca entre dos torres cilíndricas. En los muros, construidos de buena sillería, se puede comprobar cómo su grosor debe ser adelgazado en los vanos, lo que se consigue en puertas y ventanas mediante las arquivoltas y los arcos doblados. Molduras horizontales recorren la fachada lateral estableciendo las proporciones de ventanas y puertas, y mediante molduras el arquitecto articuló los elementos en que se subdividen las torres y el cimborrio. El equilibrio de horizontales y verticales y el ritmo de los volúmenes de distintas alturas, consiguen un exterior de gran belleza, como lo fueron por lo general todos los exteriores de las iglesias románicas.

Fachada de la Catedral de Pisa



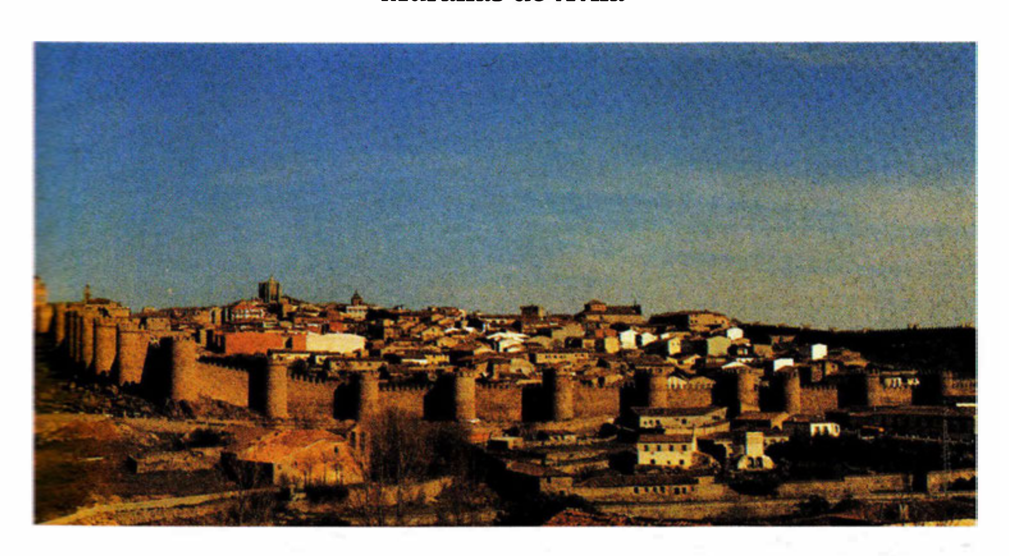
Si comparamos esta fachada con la obra anterior, o con algunas de las reproducidas en el texto, comprobaremos las grandes diferencias que se pueden llegar a dar en la arquitectura románica según la región europea que estudiemos. En Italia, sobre todo en la zona central, ya que el sur tiene una enorme influencia islámica, lo que se produjo fue un fuerte resurgir de las influencias romanas. Podemos ver en esta fachada la utilización del arco de medio punto, común a toda la arquitectura románica. Grandes arcos de medio punto sobre columnas con capiteles clásicos articulan la zona inferior. Sobre ella, cuatro pisos de arquerías se van estrechando y adaptando a perfiles triangulares para cubrir la sección de esta amplia catedral, que tiene cinco naves. Las dos arquerías superiores se corresponden a la nave central, y marcan, junto con la puerta el eje de simetría de todo el conjunto. ¿Qué tiene de influencia del arte clásico esta fachada?, ante todo algo que es característico de esta zona de Italia, y que es que la policromía exterior de los templos se consigue no mediante pinturas, sino mediante la combinación de mármoles de distintos colores, como se hacía en la antigua Roma. Por otra parte hay una armonización de verticales y horizontales y unos juegos de luces y sombras, gracias a las arquerías, que nos pueden recordar también edificios antiguos. La utilización de arquerías en las fachadas la podemos ver en otros edificios románicos de Italia, y en Pisa en el campanario o torre de esta catedral, la famosa torre inclinada, construida a finales del siglo XI.

Saint Philibert de Tournus. Francia



En esta fotografía podemos apreciar cómo destaca un gran templo románico entre el caserío. Su buena construcción en piedra y su monumentalidad le convierten en el edificio más importante de la población. En este caso presenta dos altas torres, una en el crucero y otra en la fachada, que sirven de campanario, a la vez que de torres vigía y lugares fuertes. En la zona de la cabecera, que es la que tenemos en primer plano, se puede apreciar el ábside, rodeado por el anillo más bajo de la girola o deambulatorio. Tanto en esta cabecera como en el resto de los muros, grandes vanos de medio punto contribuyen a aligerar éstos y a crear efectos de luces de gran belleza. Se pueden ver también los contrafuertes exteriores que contrarrestan el peso de las bóvedas de la nave central.

Murallas de Ávila



Aunque el gran desarrollo de las ciudades en Europa se va a producir en la época gótica, en los siglos del románico comienzan a surgir grandes núcleos urbanos. Estas ciudades vienen definidas con respecto al territorio por sus murallas, que sirven de defensa en caso de guerra, pero también ponen a salvo a las ciudades de epidemias, y permiten controlar el comercio y la economía de la ciudad vigilando el paso de personas y mercancías por las puertas. En España conservamos uno de los ejemplos más impresionantes de murallas de esta época, las de Ávila, construidas en su mayor parte en el siglo XII. Se construyeron después de que fueran reconquistadas por los cristianos las tierras entre el Duero y el Tajo. Tienen almenas y torreones avanzados para la defensa, y la misma catedral gótica formó parte de esta muralla, integrando su ábside en el recinto amurallado como lugar fuerte.

Castillo de Loarre. Huesca

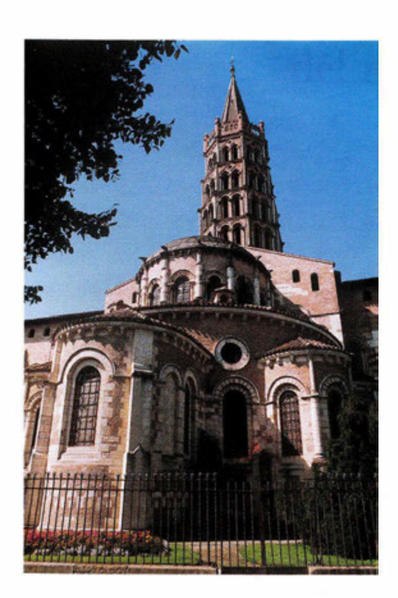


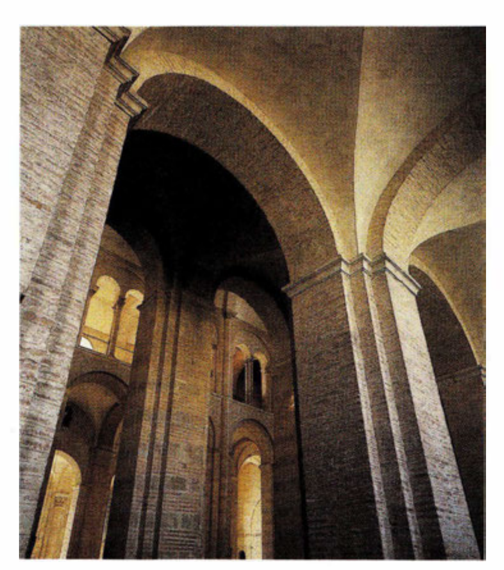
Muchos son los ejemplos que podríamos poner de castillos en esta época, pero del de Loarre ya ha visto el alumno en el tema el ábside de la iglesia, con lo que ha podido comprobar que uno de los espacios que no faltaba en el interior de los castillos era la iglesia. El origen de los castillos está en las grandes torres fuertes, cuya altura permitía avistar a los enemigos, y en la que residía el señor, siempre en la parte alta. Cuando se comenzaron a construir nuevas dependencias, a su vez cercadas de murallas y los castillos fueron complicando su estructura, esta torre se mantuvo como el lugar más fuerte. En España se las llama torres de homenaje, y destacan sobre el conjunto fortificado, tal como vemos en Loarre. Los castillos ocupaban lugares altos, situados estratégicamente para la defensa de las poblaciones y de las vías de comunicación. Por eso no suelen tener plantas regulares, sino que se adaptan al terreno y a veces parecen fundirse con la elevación sobre la que se construyen. Los fuertes muros del exterior del ábside de la iglesia forman parte del recinto defensivo, y en esa zona la articulación del muro mediante molduras mitiga el aspecto amenazador de esta fortaleza.

PRÁCTICAS

1. Compare el ábside de Paray-le-Monial con el de Cluny, y vaya detallando los elementos comunes en ambas iglesias. Con ello podrá comprobar la influencia de Cluny en el arte románico. En este mismo ejercicio conteste cuáles son los elementos constructivos que identifican estos edificios como románicos.

2. Una vez realizado el primer ejercicio, añada a los principios constructivos que puede ver en esos edificios los elementos que son característicos de la arquitectura románica. Fíjese también en el ábside y en el interior de otra de las grandes iglesias de peregrinación, como es Saint Sernin de Toulouse:





3. Finalmente, y puesto que los restos que conservamos son sobre todo de edificios religiosos, ¿cuáles son los aspectos simbólicos de esta arquitectura?

Tema 6

Escultura, pintura y artes decorativas del románico

En el arte románico, tanto la escultura como la pintura están indisolublemente unidas a la arquitectura. Las esculturas van a decorar con sus mensajes docentes las portadas de las iglesias y los capiteles de los claustros, y la pintura va a decorar el interior de las iglesias (de los exteriores no nos ha llegado nada) con programas iconográficos en los que se tuvo muy en cuenta el lugar en el que debía ir cada tema. En la decoración pictórica por ejemplo se dio siempre una gran importancia al ábside, el lugar del altar mayor, y por tanto el lugar más sagrado del templo, por lo que los temas serán los del Pantocrator, o la Virgen con el Niño, colocados en la parte superior y central del ábside, allí donde se dirigen todas las miradas durante las celebraciones religiosas. A ambos lados de estas figuras, tal como sucede en las iglesias de Taüll, se colocan simétricamente otras, cuya importancia viene determinada por el lugar que ocupan en la iglesia. Veremos ejemplos de esculturas en los que también comprobaremos que, al igual que la pintura, están subordinadas a la arquitectura.

Existen además piezas de escultura y de pintura exentas, fácilmente transportables, como crucifijos, pinturas sobre tabla, libros iluminados con miniaturas, piezas de orfebrería, tapices, etc., pero pese a que hay entre ellas obras maestras, no tienen tanta importancia como conjunto como la que tuvieron las obras que nacieron pensadas para la arquitectura.

Al igual que lo que hemos visto que sucede en la arquitectura, también los caminos de peregrinación y los maestros itinerantes van a condicionar el desarrollo y las influencias de la escultura y la pintura románicas. El artista se forma en los talleres, donde va aprendiendo la técnica, por ejemplo cómo mezclar los colores, o cómo tallar la piedra, y siempre es formado por un maestro, que le transmite los secretos del oficio, hasta que él mismo alcanza la perfección en su arte y puede llegar a formar un taller.

La finalidad de las artes figurativas es didáctica. Se trata de enseñar mediante imágenes la Biblia y las historias sagradas a una población anal-

fabeta que no sabe leer, y debe aprender a través de esas imágenes las verdades de su religión. Se siguen en esto las enseñanzas de san Gregorio Magno sobre el uso de la pintura con un fin didáctico, ya que «representa para los ignorantes que la contemplan lo mismo que la escritura para los que saben leer, ya que los ignorantes ven en ella lo que deben hacer, leen en ella los que no conocen las letras; por esta razón la pintura es esencialmente para la gente una especie de lección». En este texto la referencia es a la pintura, pero el mismo principio se aplica a la escultura, que, en las grandes portadas de las iglesias de peregrinación, recibe a los peregrinos con sus lecciones en piedra.



LÁMINA 1. Virgen románica. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.



LÁMINA 2. Tímpano de la portada de la catedral de Jaca. Huesca.

protege al hombre. El principio de simetría de las figuras con respecto a un eje central, tal como vemos en este tímpano, es muy utilizado por la escultura románica. La escultura románica poco a poco fue incorporando la lección de la escultura clásica en el tratamiento de las formas, y lo unió a un fuerte sentido narrativo, justificado por su finalidad didáctica. Podemos comprobar la evolución comparando ese tímpano de Jaca con el que vamos a comentar a continuación.

En la decoración escultórica de la portada de la Magdalena de Vézelay, en Francia, realizada a comienzos del siglo XII, comprobamos algunas de las características de la escultura en las portadas románicas.

En primer lugar, vemos cómo las figuras se adaptan al marco arquitectónico. Las figuras de las jambas y del parteluz son verticales, y se alargan para adaptarse al soporte sobre el que se labran. El sentido horizontal del dintel condiciona el que las escenas se ordenen como en un friso, con tendencia a la isocefalia, es decir a que las cabezas estén a la misma altura. El semicírculo del tímpano alberga en el centro la figura de Cristo, cuya cabeza ocupa incluso parte de la cenefa de escenas que le sirven de límite, que se rompen justamente en el centro para permitir así que la figura principal de toda la portada adquiera la dimensión que le pertenece por su importancia sagrada. A ambos lados de Cristo los apóstoles pliegan sus figuras a la forma semicircular del tímpano. Los recuadros de las escenas que se han abierto para que en el centro quepa la figura de Cristo tienen un sentido radial, puesto que las líneas que las dividen con-



LÁMINA 3. Portada de la iglesia de la Madelaine de Vézelay.

fluirían, como los radios en una circunferencia, en el centro de la semicircunferencia que forma el tímpano. Esta disposición de los relieves, adaptándose a las superficies que marca la arquitectura, la podemos ver también en las arquivoltas, una con círculos que enmarcan escenas alegóricas, y la siguiente con una decoración vegetal.

Es una portada en la que, de acuerdo con las reglas que rigen en la escultura románica, cada figura tiene el tamaño que le corresponde en la historia en función de su importancia. En el románico, las figuras más importantes son siempre las más grandes, con lo que la mirada y la atención del fiel se dirigen a ellas en primer lugar. Esas figuras, tanto en los

tímpanos si son esculpidas, como en los ábsides de las iglesias si son pintadas, ocupan además el centro de la composición, y el resto de las figuras se ordena simétricamente con respecto a ellas. En este caso la figura central de Cristo es la mayor y por tanto cualquiera tendría claro que es el centro simbólico de la historia que se está narrando. Así es, de ella irradia toda la historia. Es el momento de la Pentecostés, cuando los rayos del Espíritu Santo, que vemos sobre las grandes manos abiertas de Cristo, descendieron sobre los Apóstoles, que flexionan sus piernas rítmicamente con las de Cristo para así formar parte de la misma acción, a fin de que difundieran la palabra de Dios entre los pueblos de la tierra, representados en las escenas de los recuadros del tímpano, de las arquivoltas y del dintel.

En esta obra vemos también otra de las características de la escultura románica cuando se integra en la arquitectura, que es el «horror vacui», o horror al vacío, que hace que las superficies se cubran completamente con esculturas. Es una característica que observamos también muy bien por ejemplo en la portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela.

Es una de las portadas del crucero y en ella la decoración desborda los tímpanos de las dos puertas, para extenderse por la fachada hasta la altura de la cornisa. Los temas en las portadas románicas siempre en-



LÁMINA 4. Portada de Platerías. Catedral de Santiago de Compostela.

cierran una lección que el hombre debe poder aplicar a su vida de buen cristiano. En este caso el tímpano de la izquierda explica las Tentaciones de Cristo, y entre las figuras se encuentra la famosa de la mujer adúltera con el cráneo de su amante en el regazo, como lección que habla de la muerte y el castigo por el pecado. En el tímpano de la derecha hay escenas de la pasión de Cristo, y la Adoración de los Magos. En el centro de la fachada aparece la figura de Cristo presidiéndolo todo, rodeado por los apóstoles.

No sólo las portadas sirvieron de soporte a la escultura monumental del románico, hubo un espacio que fue también especialmente cuidado desde el punto de vista de la decoración escultórica, que fue el claustro. En los capiteles de los claustros se esculpieron temas sagrados y profanos, además de ser soporte para un bestiario (animales fantásticos) que puede asociarse con los horrores del pecado que siempre amenaza al hombre. Lo más frecuente fueron los temas del Antiguo y Nuevo Testamento, pero también podemos encontrar temas de caballería, que reflejan la sociedad de esta época. En los capiteles se cumple la misma ley de la adaptación al marco que se da en las portadas, y las figuras se pliegan, se comprimen, se alargan y se achatan para amoldarse a la forma troncocónica del capitel.

Los excesos decorativos de los claustros románicos fueron duramente criticados por san Bernardo, responsable de la reforma cisterciense que se dio al mismo tiempo que el nacimiento del gótico. Escribió san Bernardo. «¿Qué hacen en vuestros claustros en donde los religiosos se consagran a las lecturas sagradas, esos monstruos grotescos, esas extraordinarias bellezas deformes y esas bellas deformidades? ¿Qué significan aquí los monos inmundos, los leones feroces, los extraños centauros que no tienen de hombre mas que la mitad? ¿Por qué tigres rayados? ¿Por qué guerreros en combate? ¿Por qué cazadores tocando las trompas? Aquí tan pronto se ven varios cuerpos bajo una sola cabeza, como varias cabezas sobre un solo cuerpo... En fin, la diversidad de esas formas aparece tan múltiple y tan maravillosa que se descifran los mármoles en lugar de leer los manuscritos...». Podemos comprobar en este texto, escrito desde el deseo de acabar con ese exceso figurativo, que tanto la presencia de temas profanos (cazadores, guerreros...) como la deformación de las figuras eran características que identificaban a los claustros románicos. En estos claustros, destinados a ser lugar de paso de los monjes a lo largo de toda la jornada, puesto que a través de ellos se relacionaban los distintos espacios del monasterio, esa decoración llegó a ser considerada inadecuada. También es cierto que, precisamente por estar realizada para hombres dedicados a la religión en cuerpo y alma, los mensajes de los capiteles se com-

plicaron cada vez más, y acabaron dando lugar a conjuntos espléndidos, destinados a mover a los monjes a la reflexión sobre la vida y la muerte, el pecado y la vida eterna.

Toda la evolución de la escultura románica, a lo largo de dos siglos buscando una mayor perfección técnica y un mayor naturalismo, culmina en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, que muchos autores consideran ya casi como una obra gótica. Es obra del maestro Mateo, que se identifica con una figura orante que aparece tras el parteluz, como si estuviera ofreciendo la obra a Dios. En la parte exterior del parteluz, la figura del apóstol Santiago, que se creía que había sido enterrado en Santiago de Compostela, lo que originó la mayor ruta de peregrinación del Románico, acoge a los peregrinos que entran en el templo.

Sobre Santiago, en el tímpano, aparece Cristo en la gloria, rodeado por el Tetramorfos, es decir, por los símbolos de los cuatro evangelistas: san Mateo, el hombre, san Marcos, el león, san Lucas el toro y san Juan, el águila. Le rodean también, llenando toda la superficie del tímpano, imágenes de los bienaventurados, y de ángeles con los símbolos de la pasión de Cristo. En el arco, y colocados en una posición radial, el maestro Mateo representó a los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.



LÁMINA 5. Detalle del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela.

En relación con lo que hemos dicho del carácter docente de las artes en el Románico, que convierte las imágenes en la Biblia de los pobres, podemos imaginar a los peregrinos conociendo gracias a este tímpano lo que san Juan escribió en el *Apocalipsis:* «al instante fui arrebatado en espíritu, y vi un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono uno sentado... Alrededor del trono vi otros veinticuatro tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas... y en medio del trono y en derredor de él, cuatro vivientes... el primer viviente era semejante a un león; el segundo viviente, semejante a un toro; el tercero tenía semblante como de hombre, y el cuarto era semejante a un águila voladora».

En este Pórtico de la Gloria las dos portadas laterales muestran otros temas igualmente aleccionadores para el peregrino, y en las jambas se representa a los profetas del Antiguo Testamento y a los apóstoles del Nuevo Testamento. Es en estas figuras donde esta portada se aparta de los principios escultóricos del románico de manera más clara, ya que las figuras se despegan de su soporte arquitectónico y parecen dialogar entre ellas, con una naturalidad en los gestos y actitudes que las aproximan a la escultura gótica.

2. PINTURA, MINIATURA Y ARTES SUNTUARIAS

La pintura románica se adapta también al marco arquitectónico en las iglesias. Las figuras se pliegan a las formas de los ábsides, donde se concentra la decoración pictórica, que a veces casi repite los temas que el fiel ha visto esculpidos en la portada. La decoración que llena los ábsides de las iglesias a veces se extiende también por las naves.

Desde el punto de vista formal, tiene influencias bizantinas que llegan a través de Italia, fundamentalmente a través de Venecia, esa ciudad que fue para Europa la puerta de Oriente. Podemos encontrar en algunos casos también influencias del arte clásico, y, en España, influencias del arte hispano-musulmán.

La técnica es en general la de pintura al fresco, llamada así porque se aplica sobre el muro revocado con una mezcla de cal y arena antes de que se seque. Así los colores, cuando este revoco se seca, quedan incorporados al muro. La dificultad de esta técnica es que el pintor debe trabajar muy deprisa, para cubrir con su pintura toda la superficie de muro que se ha preparado para la jornada de trabajo antes de que se seque.



LÁMINA 6. Ábside de sant Climent de Taüll. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En general la pintura románica, al margen de las diferencias entre escuelas regionales, se caracteriza formalmente por una utilización de la línea para delimitar contornos, y para detallar cada uno de los elementos y los volúmenes de los objetos y figuras pintados. Con esas líneas se intenta representar el volumen en unas figuras que son planas, y que se ubican en espacios indeterminados en los que no hay ningún sentido de profundidad espacial.

Es una pintura en la que predomina el carácter simbólico sobre cualquier intento de naturalismo. Se dirige a la inteligencia y no al sentimiento. Incluso los colores de las figuras son a veces tan alejados de la realidad que podemos encontrar por ejemplo animales de color verde o azul. No importa la semejanza con el mundo real, porque lo que se construye con

la imagen es un mundo sagrado, distante, amenazador para el hombre que peca, y siempre trascendente. En la pintura se da una tendencia a suprimir todo aquello que no es esencial en la narración, para concentrar la atención en lo fundamental.

La iconografía tiene su origen en el arte paleocristiano, como también sucedía en la escultura y veíamos en el Crismón de Jaca. Hay un tema que se repite en las esculturas de las portadas y en las pinturas de los ábsides, que es el Pantocrátor. Se llama así a la imagen de Cristo en majestad, en su trono, bendiciendo con la mano derecha y llevando en la izquierda los Evangelios. Está rodeado por la mandorla o «almendra mística», una especie de aureola que simboliza la gloria. Esa presencia divina es acompañada por el Tetramorfos, que como ya hemos visto son los símbolos de los cuatro evangelistas.

Ese Cristo en majestad, entronizado, es un Cristo juez, que premia o castiga a los hombres y que con su mano derecha bendice a la vez que muestra su poder. Así lo podemos ver en el ábside de la iglesia de sant Climent de Taüll, donde vemos además la ubicación de un frontal de altar.

Cristo aparece hierático, como un juez distante, con la mano derecha en actitud de bendecir y el libro de la vida en su mano izquierda en el que podemos leer «ego sum lux mundi», es decir, «yo soy la luz del mundo». Las letras alfa y omega que aparecen a ambos lados son la primera y la última del alfabeto griego y simbolizan que él es también el principio y el fin de todas las cosas. Envuelto en la mandorla, símbolo de su gloria, se presenta rodeado por los símbolos de los evangelistas.

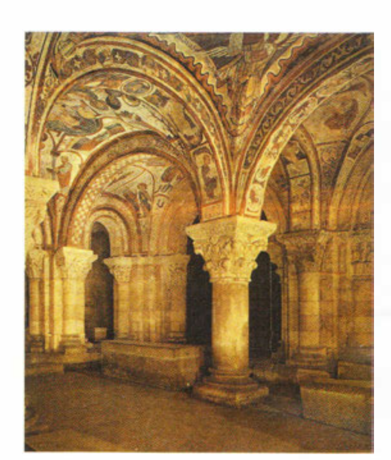




LÁMINA 7. Panteón de san Isidoro de León y detalle del *Anuncio a los pastores*.

En España se conserva uno de los conjuntos de pintura más importantes de la Europa románica, en el que la pintura decora todos los muros y techos, que es el del Panteón Real de san Isidoro de León.

Entre estas pinturas encontramos temas sagrados, como el famoso del Anuncio a los pastores, y también temas profanos, como el de los doce meses del año, representados con las labores que debe realizar el hombre en cada uno de los meses. Es este un tema común a la escultura y a la pintura en el mundo románico, como podemos ver en la pintura de san Isidoro y en una de las esculturas del baptisterio de la catedral de Parma. En las imágenes que hemos seleccionado se representa el mes de septiembre, el dedicado a la vendimia.

Además de los grandes conjuntos pintados sobre los muros de las iglesias, la pintura románica nos ha dejado una gran cantidad de frontales de altar, es decir, las piezas que, delante del altar narraban historias para excitar la devoción de los fieles y enseñarles las historias sagradas. Ese sentido narrativo es muy acusado en estos frontales, que muchas veces narran las historias de los santos. En el que vemos, de la segunda mitad del siglo XII, el centro lo ocupa la Virgen, representada frontalmente al espectador, que es trono del Niño, aunque éste inicia ya un movimiento de mayor naturalidad.

a)



b)



LÁMINA 8. *a)* Antelami, *El mes de septiembre*. Parma. *b)* Baptisterio. *El mes de septiembre*. Panteón de san Isidoro de León.



LÁMINA 9. Frontal de altar de Avià. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

A ambos lados, las distintas escenas nos narran una historia que hay que leer de izquierda a derecha comenzando por el registro superior, es decir, como si realmente estuviéramos leyendo un texto. Comienza con la Anunciación y la Visitación, a continuación el Nacimiento, abajo a la izquierda llegan los Reyes Magos, y acaba con la Presentación en el templo.

Por lo que se refiere a las artes suntuarias, en los siglos románicos la iglesia y la realeza conservaron el gusto por las piedras preciosas y los objetos suntuosos que veíamos en el arte prerrománico. El oro y la plata, el bronce, el esmalte y el marfil se utilizaron para crear piezas en las que mostrar el poder que tenían sus poseedores. Su finalidad era generalmente religiosa, y así vemos multiplicarse los relicarios, las cruces, los cálices, las pilas bautismales y en definitiva, todo aquello relativo al culto en los grandes monasterios y en las iglesias de peregrinación.

El lujo que proporcionaban los tejidos que venían del oriente bizantino y del mundo islámico fue extraordinariamente apreciado en las cortes de los reyes cristianos. El libro iluminado siguió siendo uno de los objetos religiosos más codiciados por los poderosos. A veces las tapas de estos libros son también verdaderas obras de arte, como vemos en esta tapa de un evangeliario, realizada en cobre dorado y esmalte.



LÁMINA 10. Tapa de Evangeliario. Museé National du Moyen Âge, París.

En ella están presentes las características que hemos visto para la pintura románica, pero realizadas con otros materiales, más ricos, que añaden valor material al valor estético. La iluminación de libros, que se llevaba a cabo en los monasterios, mantuvo una gran calidad.

Aunque no hemos hablado del arte mozárabe (el de los cristianos que vivían en España bajo el dominio del Islam) al explicar el arte prerrománico en el tema anterior, ahora debemos aludir a él. Fue entonces, en el siglo X, cuando se popularizaron los «Beatos», que se seguirán iluminando en la época románica. El nombre de Beato procede de que son ilustraciones a un texto del Comentario del *Apocalipsis* de san Juan, que realizó el monje Beato de Liébana en el siglo VIII. Los Beatos que salieron de

los monasterios románicos son de una gran belleza, con fuertes colores planos e imágenes muy expresivas con las que ilustran la visión apocalíptica.

Para finalizar, recordemos que en esta época se comienzan a hacer vidrieras de colores para los templos, aunque su esplendor se alcanzará en el periodo gótico.



LÁMINA 11. Beato de la catedral de Gerona.
Las plagas del séptimo ángel y la apertura del templo.

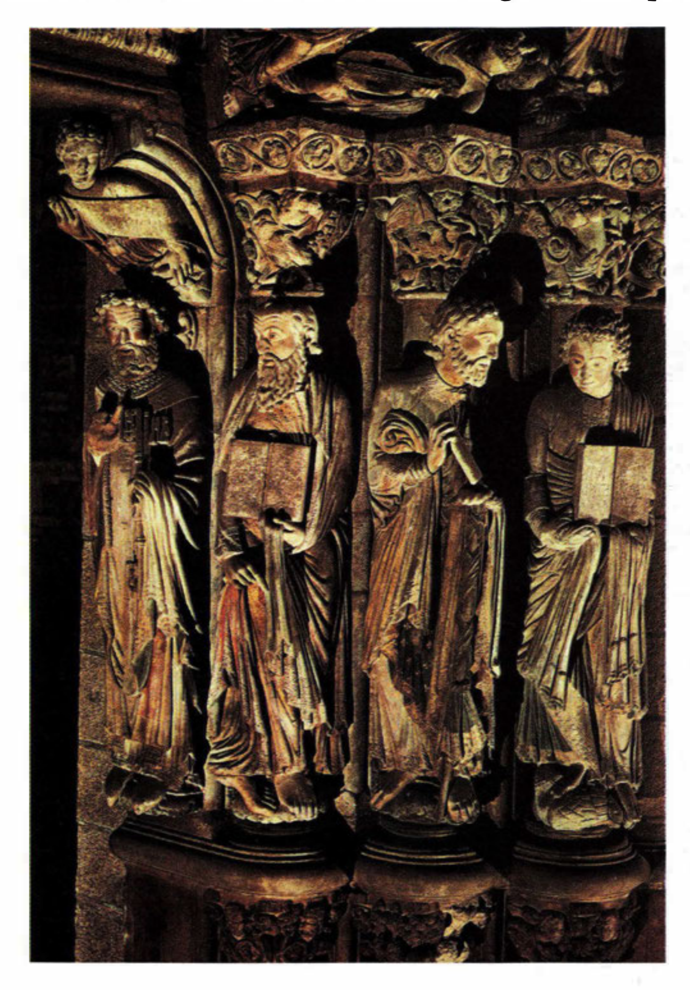
COMENTARIOS

El rey David músico. Fachada de Platerías. Catedral de Santiago de Compostela



Esta figura en relieve es una de las que decoran los muros laterales de la fachada de Platerías. En ella se pueden ver características generales de la escultura románica ya evolucionada. Esa evolución se comprueba por la buena técnica con que está realizada, con una talla muy precisa y elaborada. También es patente que estamos en el siglo XII por el cierto naturalismo que tiene la figura, es decir, que el escultor ha conseguido aproximarse al modelo del natural, al que presentaría un cuerpo humano sentado en esa posición y con el gesto de tocar el instrumento musical. Las rodillas no se funden con el plano del cuerpo, sino que avanzan hacia nosotros, sobre ellas parecen apoyarse las manos y los pliegues del ropaje se amoldan al cuerpo para dar la ilusión de volumen. Pese a lo dicho, conserva rasgos comunes a todo el arte románico, como es el hieratismo, la tendencia a la simetría, la adaptación al marco, y la dificultad para representar los cuerpos, que en este caso comprobamos en esos enormes pies que se pegan al muro.

Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela



Estas esculturas del maestro Mateo conservan parte de la policromía que tuvieron en su origen, lo que las haría parecer todavía más reales a los ojos de los peregrinos. Su naturalismo es patente, los cuerpos se han separado de la columna para moverse libremente y establecer una relación entre ellos, con lo que el hieratismo y la adaptación al marco que caracterizaba a la escultura románica ha desaparecido. Son cuerpos muy proporcionados, y sus volúmenes se adivinan bajo los ropajes, que se mueven acompasados a las actitudes de los personajes. Los rostros expresan emociones mediante gestos como el de la sonrisa. Todas estas características han hecho que sean consideradas como ejemplo de los inicios del arte gótico.

La creación del hombre y el pecado original. Pinturas murales procedentes de Santa Cruz de Maderuelo. Madrid, Museo del Prado



Entre las pinturas que decoraron la iglesia de la Vera Cruz en Maderuelo (Segovia) se encuentra ésta, en la que Dios crea a Adán, y después (a la derecha) Eva le incita a comer el fruto del árbol prohibido, por lo que serán expulsados del Paraíso. Formalmente podemos ver características del arte románico como es la adaptación de las figuras al marco arquitectónico, por lo que el árbol de la zona de la Creación y la Eva de la zona del Pecado se curvan siguiendo el marco impuesto por el arco. También vemos cómo la representación se limita a lo esencial, sin ningún tipo de referencia espacial. Son figuras que parecen flotar en un espacio indeterminado, en el que lo que se transmite con claridad es la historia. Por ejemplo, en la escena del pecado original, es Eva la que coge la manzana del árbol en que se enrosca la serpiente, mientras Adán se lleva la mano a la garganta con un gesto que quiere hacer patente el pecado que acaba de cometer comiendo del fruto prohibido. Las figuras se representan con el fuerte grafismo, a base de líneas, que caracteriza la pintura románica. Las líneas negras dibujan con precisión los contornos y la estructura anatómica (costillas, abdominales...) de unos cuerpos planos, carentes por completo de volumen, buen ejemplo del antinaturalismo del arte románico.

Crucifijo de don Fernando y doña Sancha. Procede de la Colegiata de san Isidoro de León. Madrid, Museo Arqueológico



En esta obra, realizada en marfil, Cristo aparece en el momento de la Crucifixión por encima del dolor y el sufrimiento. A diferencia de lo que sucederá en el arte gótico, cuando el crucificado expresa su dolor físico, su desgarramiento humano, en el arte románico el crucificado vence la muerte y aparece estático, con una rigidez del cuerpo que recuerda al fiel el poder divino. Nada se altera en esta figura que muere en la cruz, sus grandes ojos permanecen fijos e inexpresivos, y el faldellín también parece reforzar esa impresión de inmovilidad y distanciamiento. Se le representa con cuatro clavos, y en la base de la cruz hay una pequeña figura humana que puede aludir a Adán, el primer hombre, ya que de su tumba nació un árbol que, según la tradición, fue el empleado para hacer la cruz de Cristo. Abajo se escriben los nombres de los donantes de esta preciosa cruz, quienes ligan así su prestigio al de esta obra de arte. En los bordes se tallaron unas preciosas orlas con figuras, que es un motivo decorativo muy propio del románico, pudiendo ser estas orlas de motivos geométricos, vegetales, animales, etc.

Claustro de san Juan de la Peña. Huesca



Este pequeño claustro conserva algunos de los mejores capiteles del arte románico español. En el que vemos en la fotografía, el tema representado es el del perdón de Cristo a la mujer adúltera. Las figuras se adaptan a la forma del capitel, y se van estrechando hacia los pies, mientras presentan grandes cabezas. La mujer se arrodilla ante Cristo, y esa posición viene denotada por los pliegues lineales de su ropaje, obra de un escultor que no sabe dar volumen a las figuras. Da igual que no sea una imagen naturalista, y que las figuras se contraigan y expandan en función del marco en que se inscriben, lo importante es que la historia y su mensaje simbólico queden perfectamente claros a los ojos del contemplador. Por otra parte, en la decoración de los arcos vemos un motivo que se repite a lo largo del camino de Santiago y sus áreas de influencia, que es el taqueado jaqués, llamado así por proceder de la catedral de Jaca, difundido por los talleres itinerantes, y que combina cuadrados rehundidos y en resalte, como si fuera parte de un tablero de ajedrez. Es un tipo de decoración que podemos encontrar en muchas de las molduras que decoran los muros románicos en España.



PRÁCTICAS

1. Analice las formas y los significados de esta pintura del panteón real de san Isidoro de León.



2. Recuerde en qué lugares de iglesias y monasterios aparece la escultura en piedra en el Románico. Si vive Vd. en una zona en la que haya edificios románicos, utilice esos ejemplos y no los del libro para realizar este ejercicio.

3. Hemos hecho referencia varias veces al *Apocalipsis* de san Juan, y su influencia en la iconografía románica. Teniendo en cuenta lo que ha leído y lo que ha visto en las obras reproducidas del texto, ¿cuáles son los mensajes en el arte románico?, ¿cómo se reflejan en la obra de arte?

Tema 7

Arquitectura gótica

Desde el siglo XVI el término «gótico» se aplicó a la arquitectura de los «godos», o pueblos bárbaros, que era considerada la anterior a la recuperación de la Antigüedad clásica que se produjo en el Renacimiento. Comenzó a mediados del siglo XII en la Isla de Francia, que es la región en torno a París, se extendió en el siglo XIII por toda Europa y se desarrolló hasta el siglo XVI, siempre en evolución, y con muy distintas características según la época y el lugar. En el siglo XV comenzó el Renacimiento en Italia, y su expansión a las cortes europeas a lo largo del siglo XVI acabó con el sistema gótico en la arquitectura y en las artes figurativas. Durante cuatro siglos podemos hablar de gótico en Europa, aunque su comienzo y su final no coincide cronológicamente en los distintos países.

El desarrollo del arte gótico coincide con el gran crecimiento de las ciudades. La nobleza empieza a establecerse en ellas, trasladando sus residencias desde el campo, pero es sobre todo una nueva clase de comerciantes y burgueses la que genera los grandes cambios urbanos. Se pasa de una sociedad predominantemente rural a una urbana. No desaparecerán del arte las referencias al mundo del campo (capiteles vegetales, bueyes que aran... en las decoraciones), ya que al fin y al cabo del campo se abastece la ciudad, y se van entretejiendo unas redes comerciales por toda Europa que tienen en las ferias que se celebran en las ciudades sus grandes momentos. El papel de estas ferias en la difusión de los estilos ha sido muchas veces comentado, pues en ellas se vendían también imágenes y objetos preciosos que así circularon por Europa.

Los reyes, cada vez más poderosos y capaces ya de controlar a los señores feudales, contribuyen económicamente a la construcción de grandes edificios religiosos a los que su nombre queda ligado, y son prueba de la intrínseca relación entre el poder temporal y el poder espiritual. En la difusión de estilos y modelos también es determinante el papel de la realeza, por el prestigio que adquieren determinadas obras cuando un monar-

ca las convierte en imagen de su poder. Otros las imitarán, y la nobleza también querrá poseer obras similares.

En el proceso de difusión de los modelos jugaron también un papel determinante los artífices, es decir los maestros en las distintas artes (la palabra «artista» no se emplea todavía) capaces de satisfacer el gusto de sus clientes con su técnica aprendida en los grandes talleres de las ciudades. Los distintos oficios artísticos eran controlados por los gremios, que examinaban a aquellos que querían convertirse en maestros para poder tener su propio taller en la ciudad.

Además de estas cuestiones previas, es fundamental saber, antes de comenzar el estudio del arte gótico, que en la arquitectura y las artes del gótico la utilización de la luz define muchos de sus elementos. Este protagonismo de la luz, identificada con la belleza, se debe a que para el pensamiento de la época la luz es símbolo de Dios, y la luz que emana de Él llega a toda su creación. Todo lo que existe refleja esa luz, en mayor o menor grado según su mayor o menor proximidad a la divinidad.

El origen de esta idea está en los textos que el Abad Suger aplicó en su concepción del espacio y del arte religioso en la Abadía de Saint Denis para la mayor exaltación de Dios y del rey de Francia. Por eso en esta Abadía la zona de la cabecera, orientada como es tradicional en el templo cristiano hacia el este, el lugar por donde sale el sol, se construyó de forma que sus muros se pudieran abrir mediante vidrieras hacia esa luz, la luz divina. A partir de ese momento el proceso de desaparición de los muros macizos, para ser sustituidos por los muros traslúcidos que consiguen las vidrieras, fue imparable, afectó a todos los muros de la catedral, y en general de la arquitectura religiosa, y no sólo a la cabecera. Por esta razón las reformas de Suger en la cabecera de la antigua iglesia carolingia de Saint Denis son unánimemente consideradas el origen de la arquitectura gótica. El alumno debe recordar que la teología de la época está sustentando la concepción espacial de los recintos sagrados.

El tema de la luz afecta también a las artes figurativas. No supone una novedad en el arte dar valor a las piedras preciosas, los cristales y los objetos brillantes, como por ejemplo los que se conseguían mediante el esmalte, tal como hemos visto en el tema anterior. Lo que sí es nuevo es el valor simbólico dado a esos objetos, a veces cuajados de piedras preciosas, cuyos efectos de luz y color podemos encontrar también en las vidrieras, ya que ahora la teología establece que tienen una interpretación basada en la concepción de la divinidad, y su contemplación aproxima al hombre a la percepción de ésta.

1. LA CATEDRAL

Desde que el Abad Suger reformó la Abadía de Saint Denis, hasta los últimos ejemplos del gótico flamígero, la catedral es el edificio que puede sintetizar todo lo que supuso la arquitectura gótica de revolución con respecto a los siglos anteriores.

La catedral es la ciudad de Dios, es un espacio sagrado que parece construido sin muros cuando penetramos en su interior y nos llega la luz de Dios a través de sus vidrieras, y es también fortaleza inexpugnable si lo que contemplamos es su exterior urbano con su gran altura y con sus torres dominando la ciudad.

La catedral es el símbolo de las grandes ciudades que surgen en la Baja Edad Media, al tiempo que se produce un crecimiento de la burguesía. En sus alrededores se ubicaron los mercados, a la sombra de sus muros se administraba justicia y se cerraban tratos, en sus gradas y en sus naves se celebraban reuniones civiles y en general podemos decir que la vida de las ciudades se desarrollaba en torno a la catedral. Los gremios, agrupaciones profesionales que con un claro signo religioso controlaban el trabajo de los artesanos en las ciudades, participaron en la construcción, y no sólo porque sus miembros fueran sus constructores y sus decoradores, sino porque los mismos gremios financiaron en parte la catedral al comprar capillas consagradas a su santo patrono.

En algunas de ellas, como en la de Chartres, tuvieron su sede escuelas en las que se enseñaban las artes liberales, divididas en el trivium (gramática, retórica y dialéctica) y el quadrivium (aritmética, geometría, música y astronomía), y que fueron el tránsito entre las grandes escuelas de los monasterios y las universidades que van a surgir, también en esta época gótica, a partir del siglo XIII. El papel de Chartres como centro de enseñanza se plasmó en la decoración escultórica de las puertas de la fachada oeste, en las cuales uno de los temas representados es el de las artes liberales.

En la catedral tiene su cátedra (asiento que ocupa el lugar preferente) el obispo, y los grandes obispados compitieron en inversiones para tener una gran catedral. Por eso cuando se cuenta la historia de muchas de las catedrales son los nombres de los obispos que impulsaron su construcción los que se destacan, antes incluso que los nombres de los arquitectos. A veces, como en Reims, un obispo se hizo representar en su catedral, y en este caso lo hizo en las vidrieras.

En el largo proceso de financiación de las catedrales intervienen también las familias nobles, que a su vez adquieren capillas para enterra-

miento, dedicadas a sus santos protectores. Todo ello se completa con el dinero de las bulas, limosnas, etc., además del trabajo muchas veces gratuito de los ciudadanos que aportan carros, materiales, etc. para la construcción. La construcción podía durar siglos, y toda la ciudad se identificaba con su catedral.

No hay que olvidar tampoco el papel de los reyes en la construcción de las catedrales, ya que en algunos casos fue su protección la que permitió la erección de estas grandes obras. El primer edificio gótico, que no fue una catedral, sino una abadía, fue inaugurado en 1144 por el rey de Francia Luis VII y su esposa Leonor de Aquitania, aunque esta iglesia vaya para siempre unida al nombre de su promotor, el abad Suger, que llegó a ser regente de Francia. Esta abadía de Saint Denis estaba dedicada al santo patrono de Francia y fue panteón de los reyes franceses. Otro ejemplo de esta relación entre las catedrales y los reyes es Reims, donde fueron coronados algunos reyes.

El sistema constructivo de una catedral es algo que ha asombrado a los hombres durante muchos siglos. Los arquitectos de las catedrales tuvieron grandes conocimientos de geometría. Esa ciencia les permitió elevar sus construcciones hasta alturas hasta entonces imposibles. En principio lo que hicieron fue desarrollar algunos de los elementos constructivos que ya existían en la arquitectura románica, y así, los elementos más característicos de la arquitectura gótica, como son los arcos apuntados y las bóvedas de crucería, ya se habían utilizado en el románico normando.

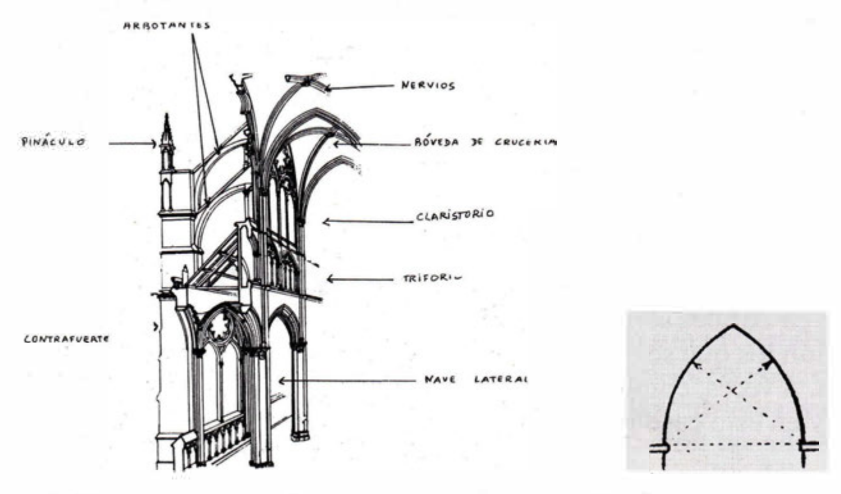
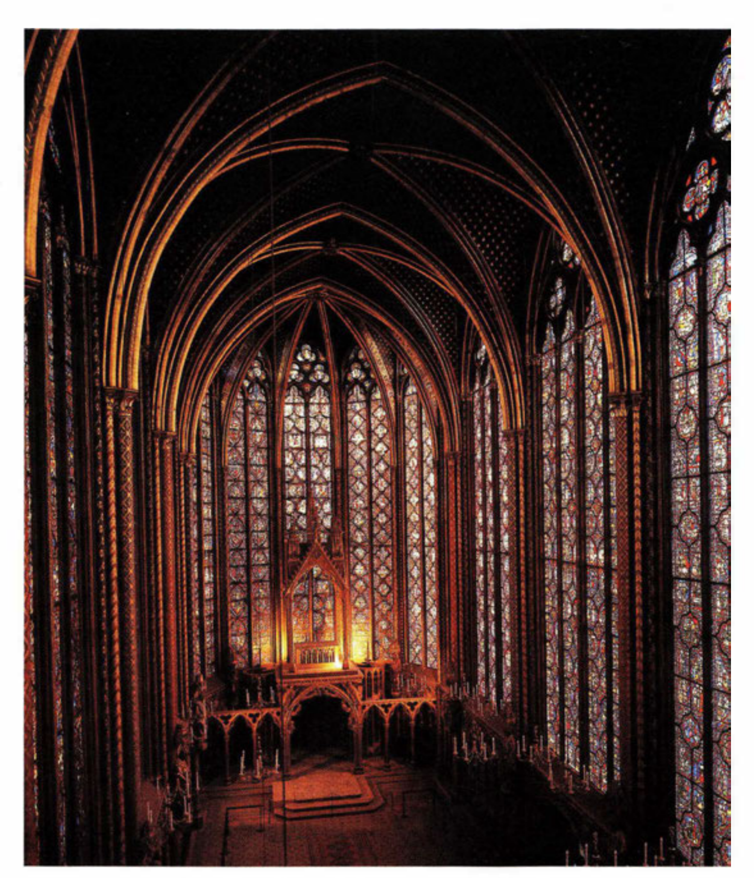


LÁMINA 1. Elementos constructivos de una catedral y sección de un arco apuntado.

Estos arcos y estas bóvedas van a permitir elevar la altura del edificio. El arco apuntado, producto de la intersección de dos secciones de círculo, a diferencia del de medio punto puede desarrollarse mucho en altura, ya que ésta deja de depender de la anchura del arco. Las bóvedas de crucería se llaman así porque los dos nervios con que se construyen se cruzan en el centro, con lo que la bóveda queda dividida en cuatro partes. Cuando se utiliza un tercer nervio el resultado es la llamada bóveda sexpartita, por ser seis sus partes.

Ahora los empujes, y todo lo que es el peso del edificio cubierto con estasbóvedas que acabamos de describir, ya no es soportado por los muros como sucedía en el Románico, sino por los pilares en los que descargan las bóvedas de crucería, con lo que el muro puede llegar casi a desaparecer por la gran cantidad de vanos que se pueden abrir en él. Un ejemplo extremo de esto es la Sainte Chapelle de París, pero ejemplos como el de



LAMINA 2. Sainte Chapelle. París.

la catedral de León no son menos notables. Como vemos en la imagen de la Sainte Chapelle, las vidrieras se han convertido en muro, un muro traslúcido a través del cual penetra una luz que hace aparecer el interior como una joya. En este caso además no hay soportes intermedios que interfieran la percepción del espacio como una unidad, con lo que el efecto de espacio celestial es mayor, y eso se ha conseguido gracias a los avances técnicos de la construcción.

En la arquitectura gótica los empujes del edificio hacia el exterior se equilibran con los arbotantes que anclan la catedral a unos grandes contrafuertes exteriores bien asentados en el suelo, para lo cual se rematan con pináculos. Es la manera de que con su peso puedan contrarrestar los empujes que transmiten los arbotantes, por los cuales además cae el agua de la lluvia hasta las gárgolas que con formas tomadas del mundo fantástico y animal lanzan por sus bocas el agua lejos de los muros de la catedral, protegiéndola del desgaste de determinados fenómenos atmosféricos.

Así pues el arco apuntado, la bóveda de crucería y el arbotante son los tres elementos constructivos básicos de la catedral gótica, aunque para algunos autores los arbotantes tienen más sentido estético que funcional. Todos estos elementos producen la impresión de verticalidad que caracteriza a la arquitectura gótica, aunque la altura real a veces no sea tanta como la que aparentan tener. Podemos verlos en el dibujo, pero el alumno que pueda visitar una catedral comprobará que el sistema constructivo es muy explícito, y puede ser fácilmente comprendido por quien entra en ella. Podremos ver cómo desde el suelo las delgadas columnas adosadas a los pilares parecen soportar los nervios que a su vez soportan las bóvedas, y al exterior los arbotantes se corresponden con los pilares para contrarrestar el empuje de tanto peso. No hay apenas elementos decorativos que distraigan la atención de unos elementos constructivos que quieren ser muy claros explicando la construcción, aunque a veces es pura apariencia, pues por ejemplo las columnas que se adosan a los pilares nada soportan. En realidad, para lo que queremos decir, esto no importa. El ojo del fiel percibe un espacio lógicamente construido en lo que se refiere a cargas y soportes, a la vez que su espíritu se conmueve ante unos interiores en los que las cubiertas parecen no tener peso y los muros van teniendo cada vez vanos más grandes cerrados por vidrieras.

El hecho de que haya muchas semejanzas entre unas catedrales y otras se debe a que en esta época la tradición y la experiencia se valoraban más que la novedad. También hay que tener en cuenta que los arquitectos utilizaron frecuentemente libros de modelos, como el famoso de Villard de Honnecourt, quien en el siglo XIII difundió su álbum, que sirvió de mode-

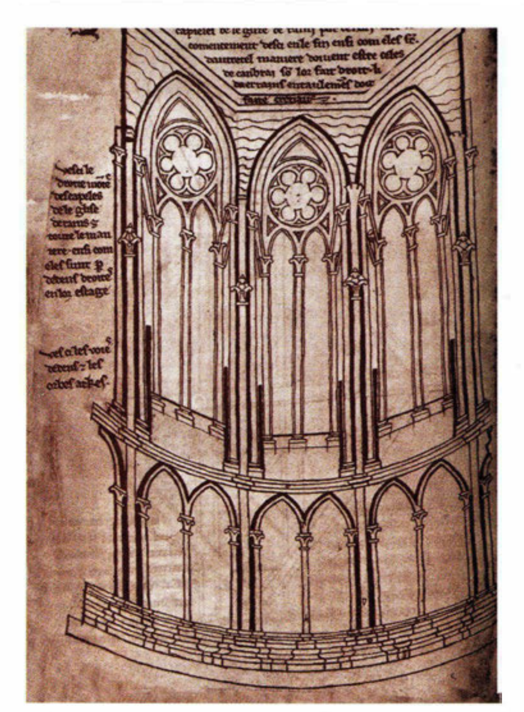




LÁMINA 3. Álbum de dibujos de Villard d'Honnecourt.

lo a muchos constructores, con ejemplos como los que podemos ver en el dibujo adjunto que pertenecen a las obras realizadas en la catedral de Reims, donde trabajó este arquitecto.

Los maestros canteros se transmitían sus conocimientos en los grandes talleres que se creaban a lo largo de todo el proceso de construcción de una catedral. La formación de los grandes maestros, que hoy llamamos arquitectos, se basaba en la experiencia y en el aprendizaje con otros maestros. Se fueron así creando modelos que se difundieron por toda Europa.

Vamos a ver ahora el exterior de una catedral, para lo que nos puede servir la catedral de Chartres.

En la fachada principal suele haber tres portadas, y está flanqueada por dos torres siguiendo en esto la tradición del románico normando. El hecho de que sean tres las portadas se relaciona, dentro de la lógica constructiva de las catedrales, con el que muchas tenían tres naves, por lo que se daba una correspondencia entre exterior e interior, pero también se ha puesto en relación con el carácter simbólico del número tres, que es el de

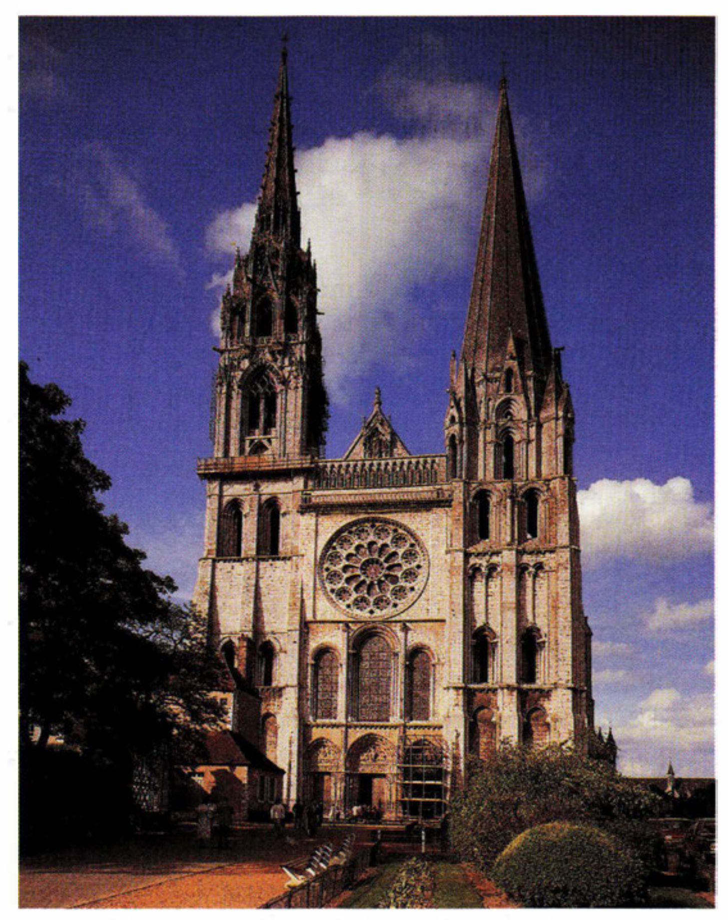


LÁMINA 4. Fachada de la catedral de Chartres.

la Santísima Trinidad. También el crucero tiene portadas al exterior en ambos lados. La fotografía de la catedral de Notre Dame de París permite apreciar una de las fachadas del crucero o transepto, al tiempo que vemos lateralmente las dos torres de la fachada occidental.

Al igual que en el interior, los elementos arquitectónicos del exterior de una catedral tienden a acentuar la impresión de verticalidad de todo el edificio: las agujas de las torres, los pináculos, la inclinación de los arbotantes, las puertas apuntadas... todo ello nos transmite la idea de elevación hacia Dios. En las fachadas occidentales, es decir en las que se sitúan a los pies de la iglesia, esta verticalidad se ve compensada por las franjas horizontales que forman las puertas, las arquerías y el rosetón, expresando hacia el exterior los distintos niveles de altura que se encuen-

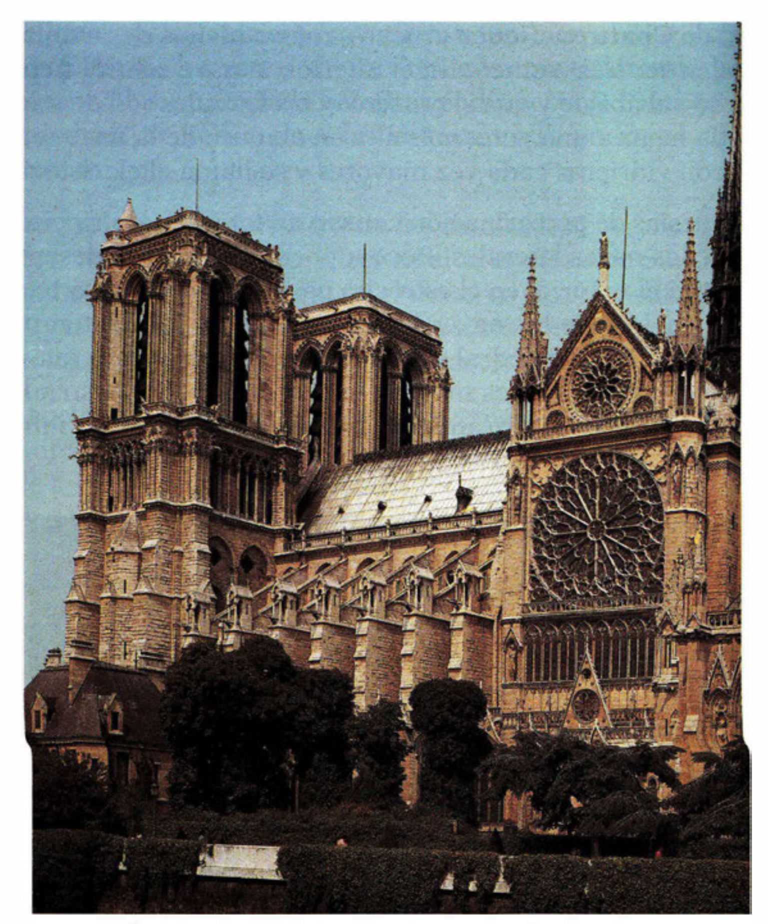


LÁMINA 5. Catedral de Notre Dame de París.

tran en el interior (naves laterales, triforio y nave central). Tanto las verticales como las horizontales crean fachadas que transmiten la impresión de fortaleza que debía tener esa Jerusalén celeste que era la catedral.

La envergadura de las catedrales, con esa altura tan remarcada por todos sus elementos constructivos y decorativos, las hace destacarse por encima de todo el caserío de una ciudad medieval, convirtiéndose así también visualmente, y no sólo espiritualmente, en los edificios emblemáticos por excelencia de las ciudades.

En planta, las catedrales desarrollan lo que fue la planta de las iglesias de peregrinación del Románico. Lo normal es una gran cabecera con girola o deambulatorio al que se abren capillas radiales como sucede en

la catedral de Chartres. Tienen crucero, más o menos desarrollado, y las naves pueden ser tres o cinco. En el interior, la nave central tiene la misma altura que el ábside y que el crucero, y las laterales son de menor altura, lo que da lugar a una zona más alta en el muro de la nave central que se decora con vidrieras cada vez mayores y se llama el claristorio.

De las iglesias de peregrinación conservan también al principio las tribunas sobre las naves laterales. Poco a poco las tribunas desaparecerán y sólo quedará el triforio, en el estrecho pasillo (andito) abierto a la nave central por encima de las naves laterales. Por eso, si contemplamos el alzado interior de una catedral desde la nave central vemos que horizontalmente se organiza en tres niveles: los arcos que dan paso a las naves laterales, el triforio, y las grandes vidrieras sobre éste que iluminan la nave central.

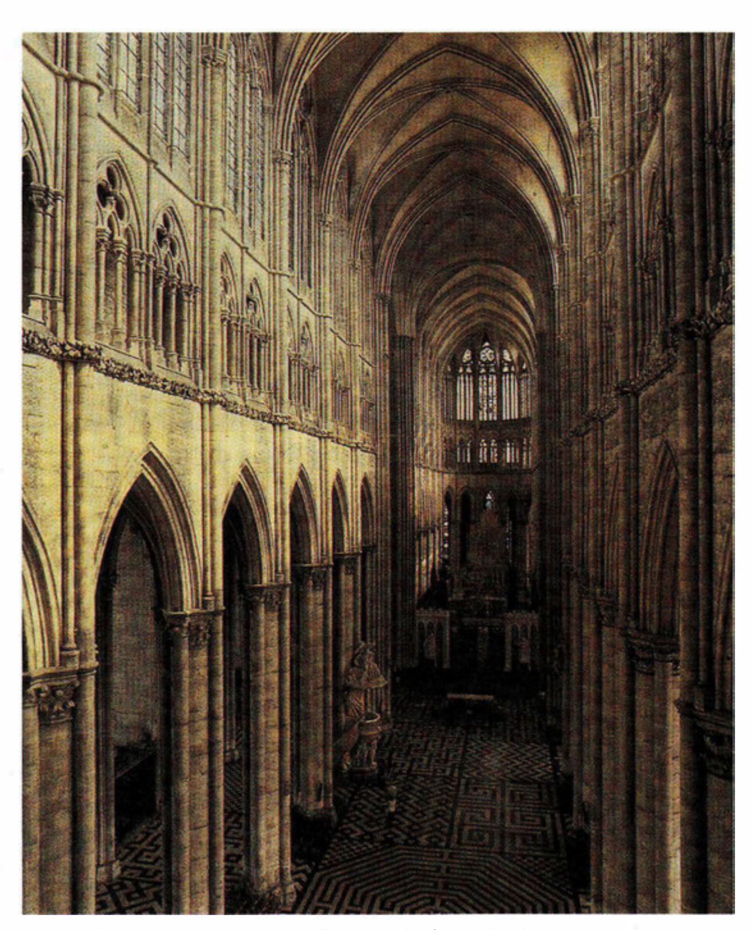


LÁMINA 6. Interior de la catedral de Amiens. Francia.

Con el tiempo, las vidrieras invadieron también el muro tras el trifo-rio, y como además los vanos al exterior de las naves laterales también se cerraron con vidrieras, toda la catedral podía recordar una joya hecha a base de piedras preciosas, pues las vidrieras habían sustituido casi por completo al muro.

Se suele relacionar el interior de las catedrales con la descripción de la Jerusalén celeste que podemos leer en el *Apocalipsis* de San Juan: «semejante a una piedra preciosísima... y el material de construcción del muro era jaspe, y la ciudad, oro puro, semejante a vidrio transparente». Con esto entramos en otro punto, que es el del carácter simbólico de la catedral.

Ni la sociedad ni la economía ni los sistemas constructivos bastan para explicar una catedral. Es necesario completar todo ello con el conocimiento de los principios religiosos que se quieren transmitir al fiel mediante la percepción que tiene del espacio, cuando penetra en ese recinto sagrado. La catedral es la Jerusalén celestial, el cielo en la tierra. En ella el hombre se siente una partícula perdida en un espacio sagrado que no puede abarcar en toda su complejidad y que debe recorrer pasando de zonas muy oscuras a otras más iluminadas. Esa luz que baña las naves de las catedrales entra a través de las vidrieras en las que se narran escenas sagradas. Es la luz de la divinidad llegando al hombre a través de los mensajes de las vidrieras, a través de los textos sagrados. Llegan así estos mensajes a unos fieles que no saben leer la palabra escrita por la que Dios se revela ante los hombres, pero sí entienden esas imágenes llenas de luz y de color que parecen desmaterializar la arquitectura.

Los grandes programas iconográficos se desarrollan en las vidrieras, pero también en la decoración escultórica. Ésta se concentra en las portadas de los pies y del crucero, aunque en ocasiones la decoración se extiende por toda la fachada. En cambio en el interior la escultura casi desaparece para dejar limpia de decoración la estructura arquitectónica. El fiel que penetra en el interior de una catedral gótica no se siente atraído por los mensajes iconográficos que en el Románico transmitían los capiteles y la escultura incorporada a la arquitectura, sino por un espacio capaz de aproximarle a la percepción de la divinidad. En este aspecto los elementos arquitectónicos y las vidrieras son los protagonistas a los ojos del fiel. Tiene por ejemplo una gran importancia el rosetón de la fachada de los pies. Es la fachada llamada occidental, ya que esa es la orientación normal de la catedral, siguiendo la tradición del templo cristiano: el ábside hacia el este, hacia oriente, por donde sale el sol, por donde aparece la luz que se identifica con la divinidad, y la fachada principal hacia occidente, con un rosetón cada vez más desarrollado.



LÁMINA 7. Rosetón de la catedral de Reims. Francia.

Estos rosetones, que también pueden aparecer en las fachadas del transepto, son, con su perfecta forma circular, símbolo del universo creado por Dios.

2. EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA GÓTICA

La arquitectura gótica nace en Francia en el siglo XII y coincide con el auge de la orden del Císter. La arquitectura cisterciense utiliza también el arco apuntado y la bóveda de crucería, pero sobre todo es una arquitectura que prescinde de la decoración, y en la que los elementos constructivos se aprecian tan claramente como en la catedral gótica. La arquitectura cisterciense es mucho más austera no obstante que la gótica, y en ella la luz no difumina la percepción del espacio, pues es una luz que no penetra a través de los vidrios de color de las vidrieras de la catedral gótica, sino que es una luz blanca. Los edificios construidos por la orden cis-

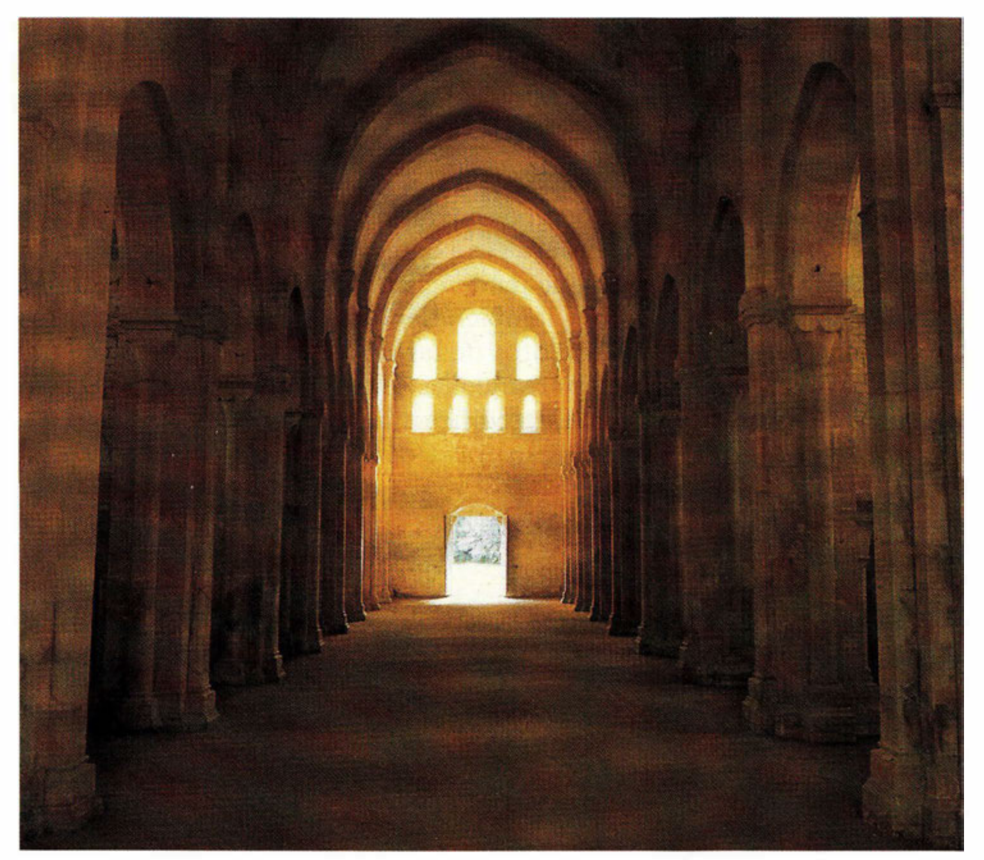


LÁMINA 8. Abadía cisterciense de Fontenay. Francia.

terciense son monasterios, es decir que se encuentran fuera de las ciudades, y están destinados a ser usados por una comunidad religiosa, por lo que no participan de las connotaciones urbanas que tienen las catedrales, pensadas para acoger grandes cantidades de fieles.

La primera catedral gótica en la que se encuentra completamente formulado el modelo es la de Chartres, que, junto con las de Reims y Amiens son las tres grandes catedrales del gótico francés del siglo XIII, es decir, del periodo que se conoce como gótico clásico. Con anterioridad se inició la catedral de Notre Dame de París, hacia 1163, pero fue muy modificada en el siglo XIII, así que es Chartres la que supone la consolidación de una serie de características que definen la catedral gótica (ver comentario de la planta al final del tema). El crucero y un doble deambulatorio que condiciona el número de naves definen la planta, pero es sobre todo

su alzado interior el que la caracteriza. Son tres niveles en horizontal, el de las naves laterales, el del triforio y la parte superior de la nave central o claristorio. Utiliza además la bóveda de crucería cuatripartita, que es la normal en el siglo XIII.

Por influencia de las grandes catedrales francesas, el gótico se expande por Europa, y pronto lo podemos encontrar en Inglaterra, Alemania o España. En Inglaterra la primera gran catedral es la de Canterbury. La arquitectura gótica inglesa tiene tendencia a un predominio de las horizontales sobre las verticales, y también tiende a decorar mucho más los edificios, multiplicando elementos de las bóvedas que son puramente decorativos y no funcionales, y creando las características bóvedas de abanico que encontramos en muchos edificios del gótico inglés.

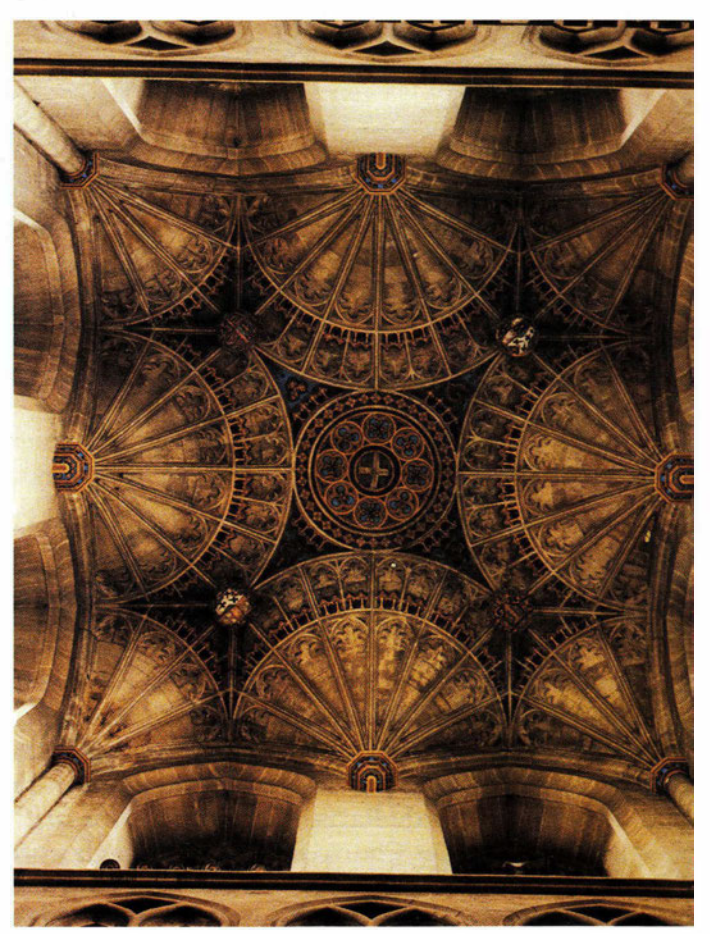


LÁMINA 9. Bóvedas de abanico. Catedral de Canterbury, Gran Bretaña.

En Alemania la influencia del románico fue más duradera, y el único gran ejemplo de gótico de influencia francesa es el de la catedral de Colonia, que es ejemplo también de lo que decíamos antes de que una catedral podía tardar siglos en acabarse, en este caso tantos que no se acabará hasta el siglo XIX. En Italia la influencia francesa va a ser menor y las iglesias mantendrán grandes superficies de muros, como sucede en la basílica de san Francisco de Asís, obra del siglo XIII como las grandes catedrales francesas, pero que tiene muy poco que ver con ellas. Tiene bóvedas de crucería y arcos apuntados, pero ahí acaba la semejanza. Una única nave y los muros decorados con pinturas al fresco definen su espacio interior.

En España, las grandes catedrales del siglo XIII son las de Burgos, Toledo y León. Las dos primeras se iniciaron en la década de los veinte del siglo XIII, y la tercera años más tarde, durante el reinado de Alfonso X el Sabio. Las tres tienen influencias francesas, aunque son más acusadas en la de León. Por ejemplo en Burgos la zona del ábside es muy grande y en eso sigue el ejemplo de Francia, porque en ese país el coro se situaba detrás del altar, por lo que hacía falta que esa parte de la catedral fuese muy profunda. En España, siguiendo el ejemplo de la catedral de Santiago de Compostela, cuyo coro acabó desmantelándose, los coros se



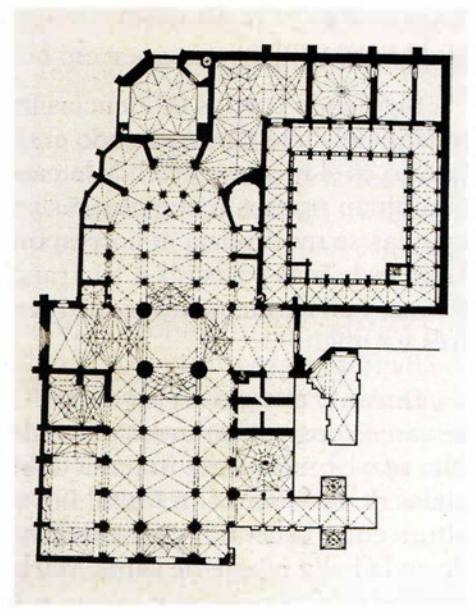


LÁMINA 10. Catedral de Burgos. Exterior y planta.

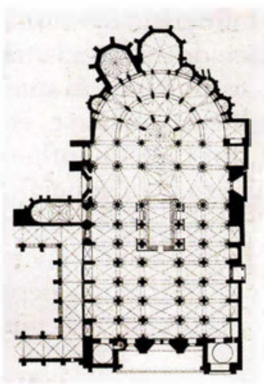
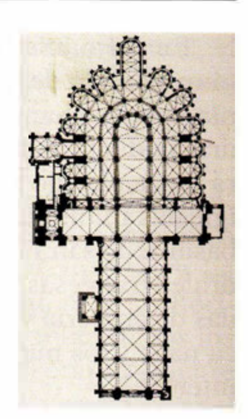




LÁMINA 11. Catedral de Toledo. Exterior y planta - Catedral de Le Mans. Planta.

situaron por lo general en los primeros tramos de la nave central, tal como vemos en Toledo. La razón es que los coros de canónigos habían crecido mucho y ya no cabían en las cabeceras de las catedrales, y como consecuencia en medio del templo se crea un espacio acotado para la sillería de coro, y ese espacio se une al altar mediante un pasillo que atraviesa el crucero y que los fieles no pueden traspasar. La percepción de la totalidad del espacio interior catedralicio en la mayoría de las catedrales española se ve así interferido por la presencia de estos grandes coros en la nave central.

Siguiendo con las influencias francesas que condicionan el gótico castellano del siglo XIII, en Toledo el sistema de cubiertas del doble deambulatorio es el mismo que el de la catedral de Le Mans en Francia, donde se combinan tramos rectangulares y triangulares, con lo que el número de capillas se multiplica, al corresponder una a cada tramo. La catedral de León es la más parecida a las francesas, pues su planta es similar a la de Reims, y en los elementos constructivos tiene influencias también de Chartres y Amiens.

Durante el siglo XIV no va ser Castilla, sino Aragón el reino en el que se van a construir grandes obras de arquitectura gótica, en este caso con una mayor influencia italiana debido a las relaciones políticas y comerciales de ese reino con Italia. Las naves ya no tienen tanta diferencia de altura entre la central y las laterales, y llegan a ser casi iguales, como sucede en la bella iglesia de santa María del Mar en Barcelona, en la que además no hay crucero, con lo que la impresión que el fiel recibe es la de un espacio diáfano y unitario.

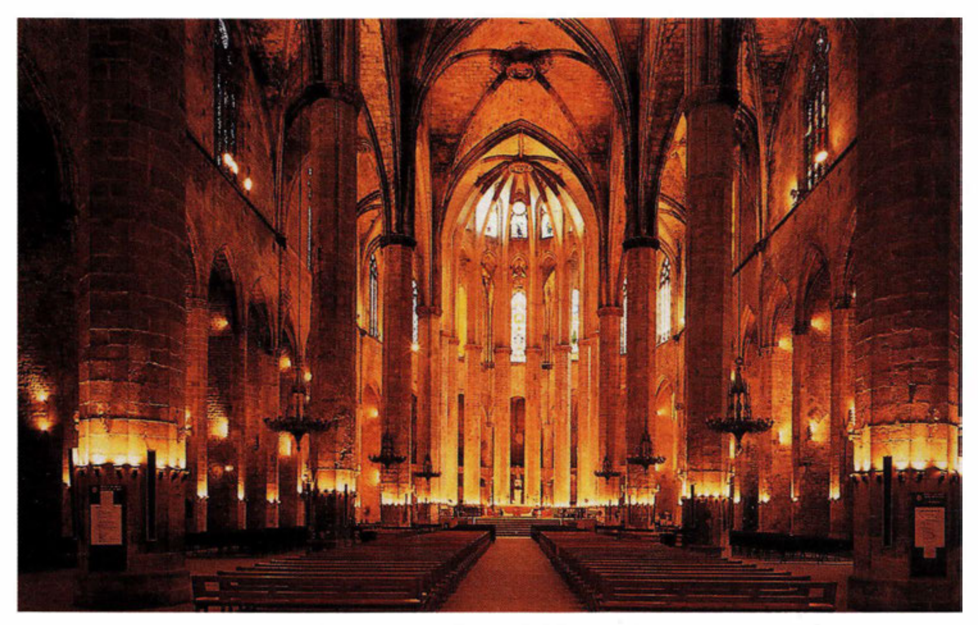


LÁMINA 12. Santa María del Mar. Barcelona.

En algún caso van a ser incluso de nave única, que es como se acabó la catedral de Girona. Hay por lo tanto una impresión de horizontalidad en el edificio, en lugar de la verticalidad que caracteriza al gótico francés y castellano.

Al exterior lo podemos comprobar contemplando la catedral de Palma de Mallorca, en la que la existencia de los característicos contrafuertes, pináculos, y otros elementos de verticalidad no mitigan la impresión predominante de masa horizontal que proporciona esta catedral.

En el siglo XV en España triunfa el gótico flamígero, llamado así porque sus elementos decorativos recuerdan la forma sinuosa y alargada de las llamas producidas por el fuego. Al unirse este gótico con la influencia del arte mudéjar, que es el que se desarrolla en los territorios reconquistados por los cristianos, y que mantiene fuertes componentes del arte islámico, se produce el llamado estilo hispano-flamenco. Este estilo tiene sus principales manifestaciones en Toledo, Burgos y Valladolid.

Aunque fue la arquitectura religiosa la que determinó el nacimiento y desarrollo del estilo gótico, en este tiempo se construyeron gran cantidad de obras de arquitectura civil. Esto estaría en relación con ese creci-

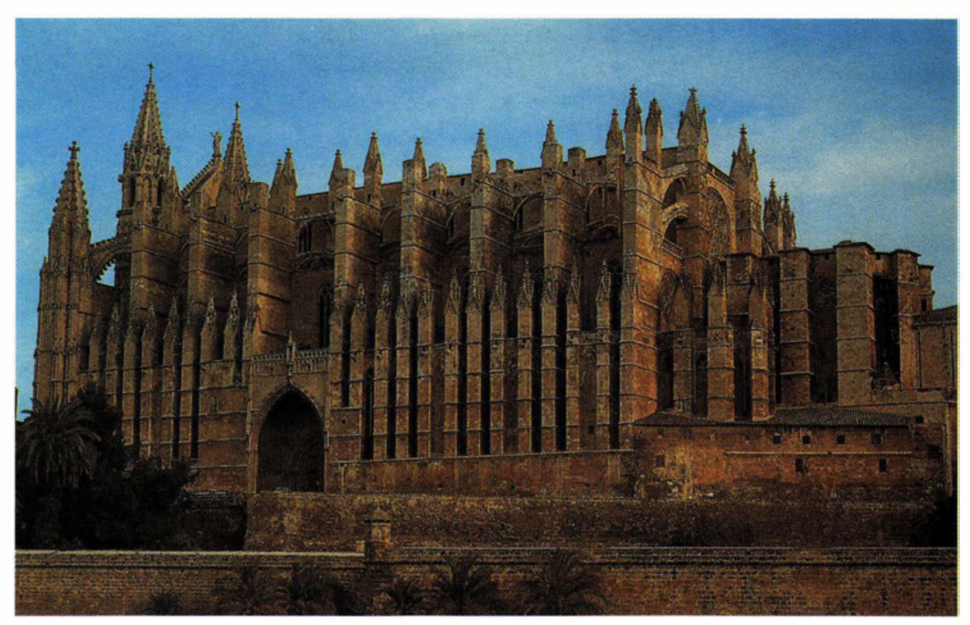


LÁMINA 13. Catedral de Palma de Mallorca.

miento de las ciudades a que nos hemos referido. Por un lado, los nobles comienzan a construir residencias en las ciudades, dando lugar a una nueva tipología de edificios en los que las exigencias de comodidad y de belleza priman sobre las defensivas que tenían los castillos feudales, aunque a veces se conserven las torres y una cierta apariencia de arquitectura militar, necesaria para la imagen (y a veces la defensa) de los grandes linajes. Son palacios mucho más abiertos a la ciudad mediante ventanas ricamente decoradas con tracerías góticas. En ellos se comienza a mostrar al exterior la suntuosidad que hasta entonces se reservaba para los interiores, como se puede ver en el Palacio Ducal de Venecia (ver comentario al final del tema).

También en las ciudades comienzan a surgir otro tipo de edificios que satisfacen las necesidades de una sociedad que está cambiando y que es en ellas donde se desarrolla. Son edificios que sólo tienen sentido en la ciudad, como son los ayuntamientos y las lonjas de comerciantes. Algunos de estos edificios son verdaderas obras maestras de la arquitectura de la época, como por ejemplo la lonja de Palma de Mallorca. Por otra parte, en este periodo se crean ciudades nuevas, en las que los trazados urbanos son precedentes de las ciudades que se van a fundar en el siglo XVI en la recién descubierta América.

Sin perder de vista que los cambios se están produciendo en las ciudades, hay que dejar constancia de que los nobles siguieron construyendo castillos señoriales en sus tierras, y en algunos, como sucede en el de Coca en Segovia, incorporaron a la poderosa arquitectura militar la tendencia a la verticalidad de la arquitectura gótica en sus elementos decorativos. No obstante, en estas grandes obras de arquitectura militar, la función defensiva es la que condiciona su estructura, con sus fosos, torres, muros con troneras y saeteras desde las que poder disparar, y almenas en su parte superior. El citado castillo de Coca, construido a fines del siglo XV y comienzos del XVI refleja en su arquitectura que la guerra ha cambiado, pues es entonces cuando surge la artillería y los muros deben hacerse cada vez más gruesos y con sus bases en talud. El ladrillo utilizado en su construcción refleja la influencia del arte mudéjar, en el que este material era el más empleado siguiendo la tradición islámica. Por otra parte, en su interior tuvo unas estancias con decoración muy refinada, lo que es síntoma del valor que la nobleza va dando al arte como instrumento de prestigio, pero también de que en una España en la que la Reconquista ha finalizado en 1492 con la toma de Granada, los castillos pueden empezar a perder su función guerrera aunque conserven esa imagen.

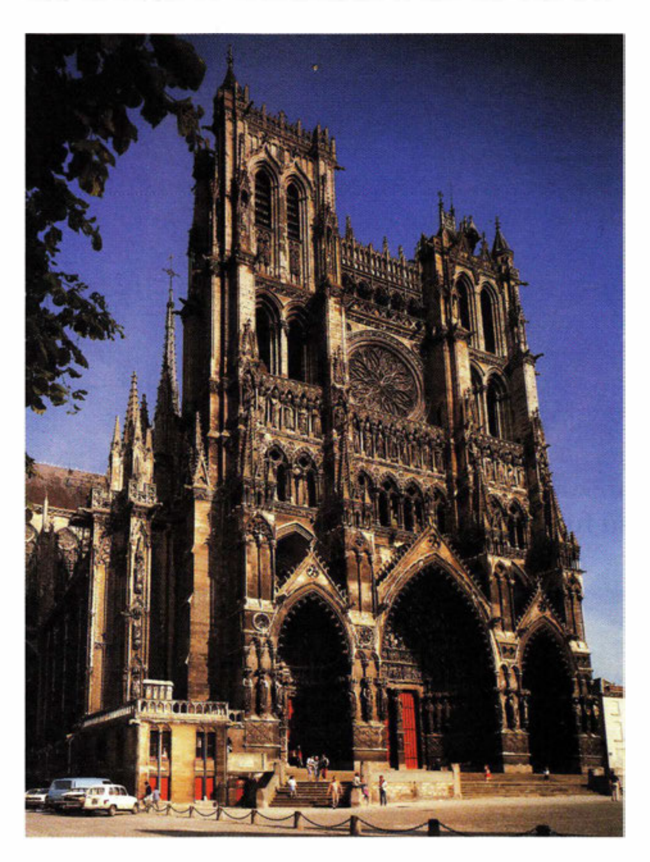


LÁMINA 14. Castillo de Coca. Segovia.

COMENTARIOS

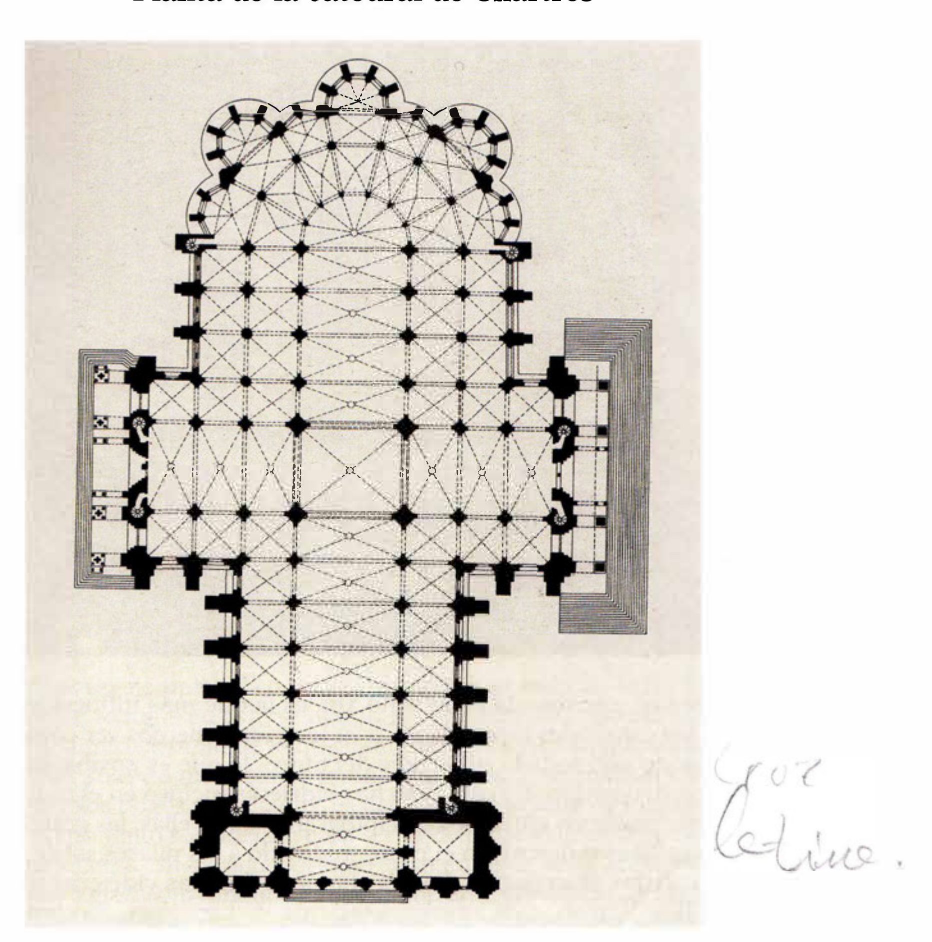


Fachada de la catedral de Amiens. Francia



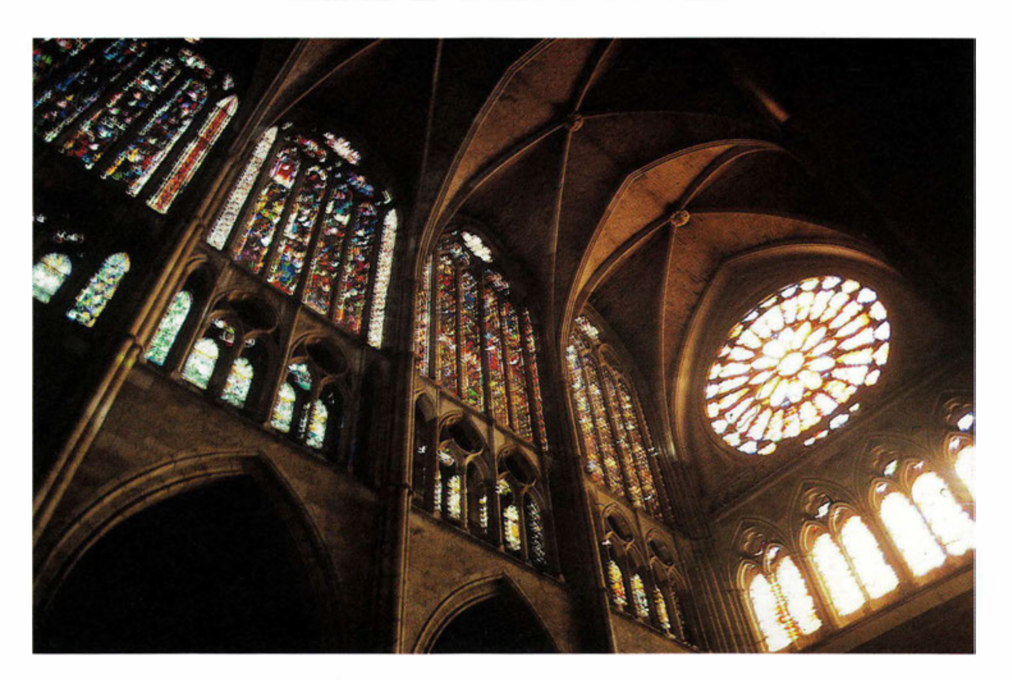
En esta foto podemos ver la organización mediante verticales y horizontales de una fachada gótica. Las torres, los pináculos y la forma en que se rematan las puertas, mediante los llamados gabletes, acentúan la sensación de altura. Las horizontales vienen marcadas por las tres portadas, la arquería sobre ellas y el cuerpo del rosetón. Las tres portadas se corresponden con las tres naves del interior, la arquería con el triforio y el rosetón nos da la altura de la nave central. Podemos ver en ella el triunfo del arco apuntado, que es otra de las características del sistema constructivo gótico. Las dos torres que flanquean esta fachada, y que se ven en todas las catedrales, están tomadas del románico normando, y contribuyen a dar la impresión de fortaleza de la catedral como ciudad de Dios. El rosetón de esta fachada occidental forma parte del conjunto de vidrieras que transforma el espacio interior en un recinto iluminado a través de estos vidrios de colores que simbolizan las Sagradas Escrituras desde las cuales llega la luz de Dios a los hombres.

Planta de la catedral de Chartres



La catedral de Chartres es en la que se consolida el modelo que luego va a ser desarrollado en otras grandes catedrales. Aquí vemos su planta. En ella apreciamos cómo en la cabecera se organiza un doble deambulatorio, que procede de las girolas del Románico en torno al ábside. La profundidad de este ábside viene determinada por el hecho de que en él iba situado el coro, además del altar mayor, y permite que se construyan muchas capillas en los muros de ese deambulatorio. El crucero o transepto, que tiene también tres naves, en este caso se acusa en planta al exterior. Podemos ver señalados los contrafuertes exteriores en los que los arbotantes se apoyan descargando así el peso de las bóvedas. Asimismo se reflejan las dos torres que a los pies enmarcan la fachada de esta catedral, así como las bóvedas de crucería cuatripartitas.

Interior de la catedral de León



Esta catedral, construida en el siglo XIII, es la que más influencias francesas presenta de las catedrales españolas. En su interior podemos ver cómo las vidrieras han ocupado casi toda la superficie del muro, lo que es posible gracias al sistema constructivo gótico. En este caso hay vidrieras incluso en el muro tras el triforio, tal como podemos apreciar en la fotografía, sobre ellas, las grandes vidrieras de la nave central casi destruyen el muro, reducido a los pilares sobre los que descargan las bóvedas de crucería. Comprobamos cómo las vidrieras filtran la luz, símbolo de Dios, y crean unos interiores oscuros, de luz coloreada como si se reflejara el brillo de las piedras preciosas. El espacio es percibido por el fiel casi como inmaterial y recibe la luz de la divinidad a través de las imágenes representadas en las vidrieras. Se trata de crear un interior de gran riqueza de manera que el fiel perciba que entra en un espacio muy diferente al de su mundo cotidiano, en un espacio verdaderamente sagrado, que es la plasmación en la tierra de la Jerusalén celestial tal como fue descrita en el *Apocalipsis* de san Juan.

Palacio ducal de Venecia



Esta obra es un ejemplo de cómo la arquitectura gótica no se limita a la arquitectura religiosa, aunque en ésta se dieran los grandes descubrimientos constructivos. Es por lo tanto ejemplo de lo que llamamos gótico civil, que tuvo en los palacios urbanos algunas de sus mejores manifestaciones. Este palacio fue iniciado en el siglo XIV para los dogos venecianos, es decir que es la sede de los gobernantes en la ciudad, y por lo tanto se concibió para servir de representación de ese poder ante todos los ciudadanos. Su carácter urbano se manifiesta en la arquería inferior, en la que no existen gradas ni ningún elemento que aisle el edificio de la vida de la ciudad, que puede continuar bajo esos soportales. El carácter abierto de este palacio responde también al cambio que se produce en esta época, cuando los palacios urbanos abren sus muros al exterior y dejan de ser edificios cerrados para la defensa de sus moradores. La bella galería de arcos apuntados y los grandes vanos de la tercera planta muestran que es un edificio abierto a la ciudad y a unos ciudadanos que no se iban a rebelar contra sus gobernantes. Por otra parte, y en relación con lo que hemos visto en el tema acerca de la arquitectura gótica en Italia, observamos la gran tendencia a la horizontalidad que tiene esta construcción. Es una horizontalidad que visualmente es remarcada incluso por las verticales de la decoración de los balcones, que marcan el eje de simetría de las fachadas, y que equilibran las potentes zonas horizontales que las configuran.

Bóveda de la capilla del Condestable. Catedral de Burgos

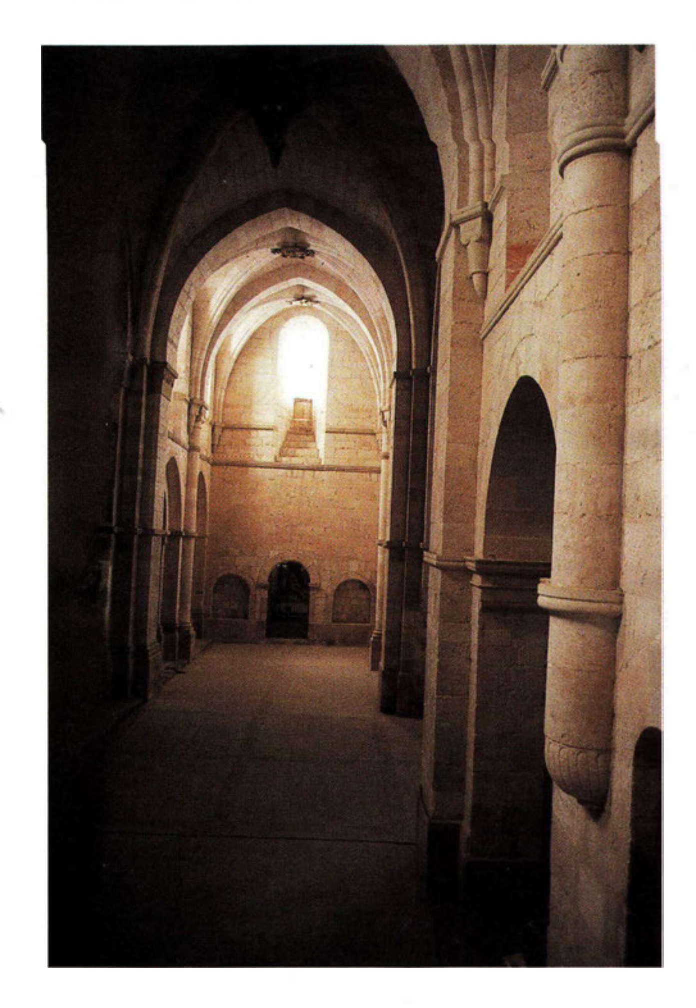


Estamos ante un ejemplo de capilla privada dentro de una catedral, muestra de cómo la nobleza contribuyó al esplendor de estas obras en las que se reconocía el orgullo ciudadano. En este caso es la capilla funeraria que construyeron don Pedro Fernández de Velasco, condestable de Castilla, y su esposa doña Mencía de Mendoza, y que encargaron al arquitecto Simón de Colonia. Como muchas otras obras de carácter funerario a lo largo de la Edad Media, es un octógono, con una cubierta que parte de unos nervios entrecruzados. Se trata de una obra del gótico final en España, el llamado gótico flamígero, en el que las tracerías de los ventanales y otros detalles decorativos pueden recordar la forma de una llama. A finales del siglo XV es general en toda Europa el deseo de construir bóvedas cada vez más bellas, llegando a ejemplos tan depurados como el que vemos aquí, verdadero alarde constructivo y decorativo. La bóveda se ha abierto a la luz mediante una estrella calada con tracería gótica, de ocho puntas para reflejar también en lo decorativo el carácter funerario de la capilla, y esa estrella se inscribe a su vez en otra, formada por los nervios de la bóveda, que repite el esquema de las ocho puntas. La belleza de esta capilla la convirtió en modelo a imitar en la España de los Reyes Católicos.

PRÁCTICAS

1. Nombre y describa la función (y el simbolismo en su caso) que tienen todos los elementos arquitectónicos que puede ver en la imagen del interior de la catedral de León reproducida entre las obras comentadas.

2. Fíjese en el interior cisterciense de santa María de Huerta y compare su luz con la del interior de una catedral gótica. ¿Por qué esas diferencias?, ¿qué significado tiene la luz?



3. Explique las razones por las que las catedrales sólo se construyen en las ciudades.

Tema 8

Escultura, pintura y artes decorativas del gótico

El sentido didáctico del arte se mantiene en la época gótica, y los programas iconográficos están destinados a adoctrinar a los fieles como lo estaban en el arte románico. Aparecerán algunos temas nuevos, pero lo que va a cambiar es sobre todo el sistema de representación y la forma en que artistas y clientes abordan los temas sagrados, buscando un mayor realismo, aunque siempre idealizado.

En el arte gótico se dio una recuperación del valor del hombre ligado al pensamiento filosófico de la época. Esto se va a traducir en un mayor interés por representar la figura humana de manera realista, y, sobre todo, frente al hieratismo del románico, se va a dar una humanización de las figuras sagradas en sus gestos y actitudes. El llamado naturalismo gótico, que se refiere a ese deseo de aproximarse al modelo de la naturaleza por parte del artista, es un naturalismo idealizado, buscando siempre la belleza.

Las predicaciones de san Francisco de Asís y su *Cántico de las criaturas* tuvieron una gran influencia en la evolución de las artes, pues desde entonces todo lo que existía en la naturaleza se consideró reflejo de Dios, acabando con la separación entre el mundo material y el espiritual, al ser el primero reflejo del segundo. Esas sencillas cosas de la naturaleza, como el hermano sol y la hermana luna, alababan a Dios en la obra de san Francisco, y pronto los pintores y escultores tradujeron ese pensamiento en imágenes.

No podemos olvidar, cuando contemplamos obras de esta época, que estamos asistiendo al triunfo de la caballería —las representaciones de san Jorge, el santo caballero son muy abundantes— y del amor cortés, y que por lo tanto vamos a encontrar nuevos temas en el arte profano, que responden a la nueva mentalidad. Primará sin duda el arte religioso, pero caballeros y damas comenzarán a ser representados en acciones que nada tienen de religioso, aunque ellos sean los que financien las capillas funerarias, los relicarios o los Libros de Horas.

En ese arte sagrado la luz y el brillo son concienzudamente buscados por nobles y reyes. Por el camino de la luz y de la belleza, el hombre puede aproximarse a la divinidad. La obra de arte va a reflejar esta convicción, y se van a buscar esos efectos lumínicos, no sólo en las vidrieras, sino también en la pintura, la orfebrería, etc. Los artistas al servicio de los poderosos perfeccionaron cada vez más el efecto de joya de sus obras. Materiales y técnicas permitieron que triunfara la luz en las artes figurativas del gótico.

Tanto en escultura como en pintura, la profesión del artista se desarrolla en los talleres. Al igual que decíamos al referirnos a la arquitectura, los gremios van a controlar el trabajo de los artífices, de los maestros en las distintas artes. Los grandes talleres de escultura se desplazaban en función de los encargos, y eso explica muchas veces las semejanzas que encontramos entre esculturas de catedrales distintas. En pintura sucede lo mismo, y en ambas artes el maestro es quien crea lo que hoy llamaríamos el estilo que identifica a su taller, aunque no sea él personalmente quien realice las obras salvo en sus partes más significativas, como puedan ser rostros o manos.

1. ESCULTURA

En la arquitectura gótica la escultura se concentra en las portadas y fachadas. Se siguieron decorando las jambas, las arquivoltas y los tímpanos de las portadas, pero la escultura se extendió a veces a otras partes de la fachada. Por lo que se refiere a la decoración en las portadas, los tímpanos comenzaron a ser decorados con bandas horizontales en las que se desarrollaban episodios de la historia sagrada, pues ese tipo de distribución de la superficie mediante registros horizontales facilitaba el carácter narrativo, que se va a acentuar en las artes figurativas del periodo gótico. Al comienzo del gótico pueden aparecer estas bandas en la parte inferior del tímpano, pero con el tiempo estas franjas en las que se narran episodios sucesivos pueden llegar a ocupar todo el tímpano, como sucede en la Puerta del Reloj de la catedral de Toledo. Todo esto nos recuerda que la escultura va a conservar el carácter didáctico que tenía en el Románico, pero ahora con más recursos expresivos, más capaces de llegar al fiel a través de los sentimientos, y con nuevas posibilidades compositivas.

Al igual que sucedía en la arquitectura, también en la escultura la catedral de Chartres va a marcar un modelo, sobre todo la fachada occidental o «fachada real», que data de mediados del siglo XII. En las tres puer-

tas que la componen, los temas que se representan son los ancianos del Apocalipsis, los apóstoles, el Pantocrátor con el Tetramorfos, la Ascensión de Cristo, la Virgen, escenas de la vida de Cristo, profetas y reyes del Antiguo Testamento y temas del Nuevo Testamento. A éstos hay que añadir el tema de las artes liberales, reflejo de la función docente de la escuela catedralicia de Chartres, tal como dijimos anteriormente.

La importancia de la Virgen en las portadas irá siendo cada vez mayor en la escultura gótica, y muchas veces ocupará el parteluz. Esta devoción a la madre de Cristo está en relación con la voluntad tanto de san Bernardo, el gran mentor del arte cisterciense, como de Suger de fomentar el culto a la Virgen, identificada muchas veces con la Iglesia. La devoción a la Virgen ya existía tal como hemos ido viendo, pero es con el nacimiento del gótico, en el siglo XII, cuando alcanza cotas nunca antes alcanzadas, y así por ejemplo, podemos comprobar que la advocación de muchas catedrales es la de «Santa María». Recordemos que, en la fachada norte del crucero de Chartres, posterior a la que hemos comentado, todos los temas iconográficos de la puerta central están referidos a la Virgen.

Desde el punto de vista del estilo gótico y lo que supuso de cambio con respecto al románico a la hora de representar la figura humana y los temas sagrados, el mejor ejemplo que podemos poner es el de la fachada oeste de la catedral de Reims, en una de cuyas jambas vemos el famoso grupo de la Anunciación. El ángel sonríe, muestra sus sentimientos, y los cuerpos se curvan y se estilizan, relacionándose entre ellos con un lenguaje gestual que está ya muy lejos del hieratismo románico.

En el arte gótico no desaparecieron las influencias del arte clásico, y por ejemplo en esta misma portada de Reims encontramos, al lado de la Anunciación, el grupo de la Visitación, en el que la Virgen María y santa Isabel se encuentran. Las dos figuras recuerdan esculturas romanas por su monumentalidad y por el tratamiento dado a los paños.

Estas recuperaciones del arte de la Antigüedad clásica tuvieron sus mayores logros durante el reinado de Federico II Hohenstaufen en Sicilia en la primera mitad del siglo XIII, cuyas esculturas recuerdan conscientemente a las de los césares de Roma. Posiblemente el escultor Nicola Pisano estuvo en contacto con esta corte, y de ahí procedería la sabia recuperación de las formas clásicas, en pleno siglo XIII, que lleva a cabo en el púlpito del Baptisterio de la catedral de Pisa. Aquí Nicola Pisano refleja la influencia de los sarcófagos romanos e incluso representa desnudos masculinos. Su hijo Giovanni en cambio vuelve a recuperar las influencias nórdicas y su arte, aunque posterior al de su padre, es más fácilmente identificable con las características del arte gótico: arcos góti-



LÁMINA 1. Catedral de Reims, *La Visitación.*

cos de influencia francesa, expresividad y dramatismo en sus relieves... un lenguaje escultórico muy alejado de la serenidad clásica. Son éstos algunos ejemplos de cómo la tradición del arte clásico nunca desapareció en el arte occidental de manera total, sino que se dieron recuperaciones que preludiaban el Renacimiento, aunque tuvieran un carácter puntual.

En la escultura exenta las figuras también se humanizan. Ahora por ejemplo, las Vírgenes con el Niño en brazos van a establecer una relación afectiva entre ellos que el fiel puede captar. Como vemos en la Virgen Blan-

ca de la catedral de Toledo, la Virgen ya no es el trono de su Hijo, sino una madre sonriente a la que el Niño acaricia.



LÁMINA 2. *Virgen Blanca*, Catedral de Toledo.

En el arte gótico la figura de Cristo crucificado refleja el sufrimiento, y la Virgen muestra su dolor con gestos y lágrimas ante la muerte de su Hijo en el tema de la Piedad. Este atender a la sensibilidad del fiel y este deseo de plasmar los sentimientos se ha relacionado con la profunda influencia que tuvieron las ideas de san Francisco de Asís en la iconografía sagrada a partir del siglo XIII.

Se van a desarrollar con fuerza temas como éstos de la Crucifixión y la Piedad. En las crucifixiones lo que el artista transmite por encargo de sus clientes ya no es el triunfo sobre la muerte, sino el dolor y la agonía de Cristo hombre en el momento de la muerte. Sus estigmas (las heridas de las manos, pies y costado) aparecieron milagrosamente en el cuerpo de san Francisco de Asís, el santo que transformó la manera en que los fieles se enfrentaban a las historias que contaban las imágenes. Ya no hay distancia, hay sentimientos con los que los fieles pueden identificarse, y uno de ellos es el desgarramiento del dolor tanto físico como psicológico ante la muerte. En los grupos con el tema de la Piedad podemos comprobarlo también, pues es el dolor de la madre y de los que asisten a ese momento lo que el escultor persigue captar, con lo que se va creando un lenguaje gestual que el que contempla la imagen identifica con determinados sentimientos: bocas abiertas, brazos alzados, cuerpos doblados...

En relación con las enseñanzas de san Francisco de Asís, ampliamente difundidas en las ciudades por los franciscanos, debemos poner también la importancia que adquiere la decoración vegetal en la escultura, que se correspondería con un deseo de representación de la naturaleza vegetal y animal en la pintura, ya que san Francisco predicó el amor a todas las cosas que existían en la naturaleza, en la medida en que todas y cada una de ellas eran creación divina.

El carácter narrativo de las artes plásticas se ve facilitado por la existencia de textos en los que el artista puede inspirarse para recrear episodios de la historia sagrada. Por supuesto, y siempre, el Antiguo y el Nuevo Testamento, además de otros textos aceptados por la Iglesia, pero hay que señalar otra fuente, que es la *Leyenda Dorada*. Es en este siglo XIII cuando Jacobo de Vorágine escribió la *Leyenda Dorada*, recopilando todas las historias de los santos, y posibilitando así grandes ciclos iconográficos destinados a fomentar su devoción, que constituye uno de los temas que se desarrollan con fuerza en el periodo gótico. Esta obra se convirtió en fuente iconográfica para los artistas desde entonces, ya que en ella encontraban la descripción de todos los episodios que ellos debían convertir en imágenes, narrando esas historias. Su utilización no se limita al periodo gótico, sino que va más allá, y podemos encontrar la obra de Vorágine como fuente iconográfica incluso para la pintura barroca.

En los siglos del gótico adquiere cada vez más importancia el sepulcro, en cuya escultura se representa al fallecido. Está en relación con las fuertes inversiones de las familias nobles en sus capillas funerarias en las catedrales. En estas capillas, en las que se celebraban misas a perpetuidad por los difuntos, el refinamiento fue cada vez mayor, y parte esencial de esa decoración fueron los sepulcros. Las imágenes trataron de irse aproximando en su parecido al personaje allí enterrado. El retrato propiamente dicho tardó en aparecer, entre otras razones por la tendencia natural a la idealización de aquel que ha ido a reunirse con Dios. Podremos ver así rostros juveniles y bellos para representar personas que murieron en la madurez. Lo que sí cultivan los escultores en los sepulcros es la representación de las virtudes y cualidades del muerto, y esto fue así porque lo quisieron los clientes. Ya no serán sólo estatuas yacentes, sino que aparecen arrodilladas estatuas orantes, e incluso figuras a caballo. Los nobles que encargaron sus monumentos funerarios quisieron pasar a la fama y a la eternidad recordados por aquello que les había hecho excepcionales en vida. Un ejemplo de esto es el sepulcro del Doncel, en la catedral de Sigüenza ya de finales del siglo XV, en el que el personaje se incorpora para leer, con un gesto de naturalidad que pretende transmitir la

fusión en su persona de las virtudes del guerrero y del sabio, pues vestido con su armadura, aparece sin embargo abstraído en la melancolía de la lectura.

El tema de la muerte también fue frecuentemente tratado en las portadas de las catedrales. Hombres y mujeres morían, pero era sólo un paso hasta llegar a la Resurrección de la carne el día del Juicio Final. Ese día, después de que san Miguel pesara las almas en su balanza, unos alcanzarían la gloria, y otros serían condenados eternamente a las penas del infierno. El tímpano de la catedral de Bourges lo narra con toda claridad: en el registro inferior los hombres salen de sus tumbas, y sus almas son pesadas por san Miguel, quien en el centro del segundo registro, situado bajo Cristo en majestad, envía a unos al infierno del fuego y el tormento, mientras los bienaventurados se dirigen a la puerta del cielo.

Además de los sepulcros, hay otros lugares en las catedrales en los que la escultura es fundamental. Son los púlpitos, de los que acabamos de poner un ejemplo, en los que los escultores labran escenas que captan la atención de los fieles por su gran expresividad y la claridad de los temas, mientras el predicador pronuncia sus sermones. Están en relación con la importancia que la predicación tuvo en esta época para enseñar las verdades de la religión a una población que no paraba de crecer en las ciudades. El otro lugar en el que la decoración escultórica produjo obras maestras fue en las sillerías de coro, que en España van a tener un gran desarrollo.



LÁMINA 3. Sepulcro del Doncel. Catedral de Sigüenza, Guadalajara.

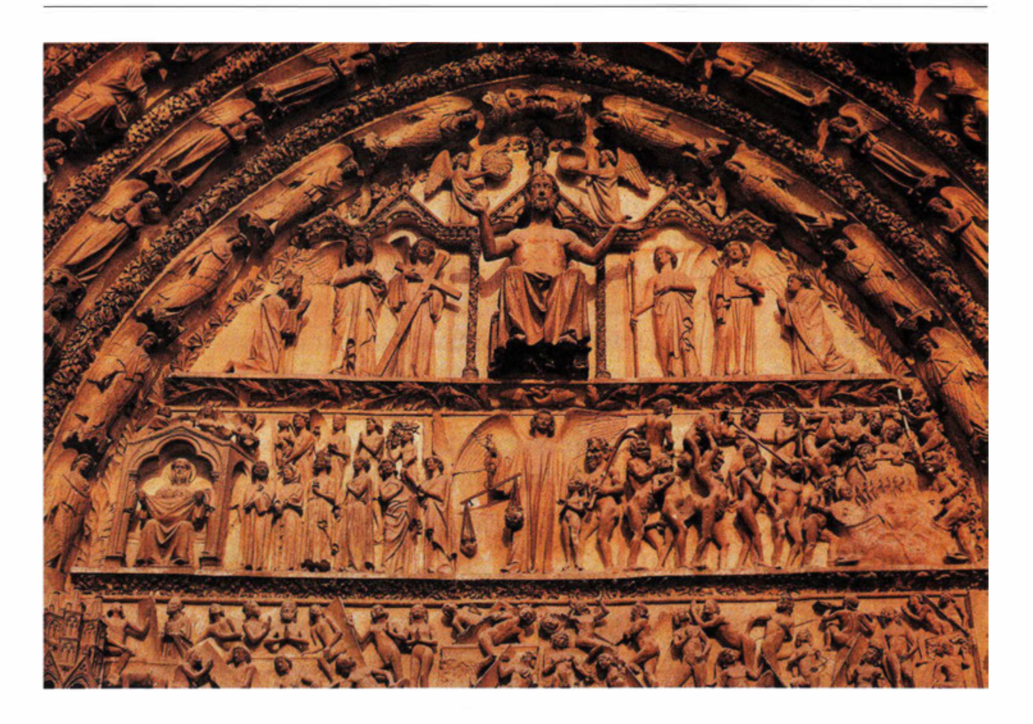




LÁMINA 4. Tímpano de la catedral de Bourges. Conjunto y detalle.

2. MINIATURA, PINTURA Y VIDRIERA

En el periodo gótico la miniatura va a tener todavía más desarrollo que en los siglos anteriores, porque el libro iluminado se va a convertir en un objeto que deben poseer no sólo los eclesiásticos, sino también nobles y reyes para su devoción privada. Entre una gran cantidad de obras, citamos las *Cantigas de Santa María*, realizadas para Alfonso X el Sabio en la segunda mitad del siglo XIII.

Los libros iluminados fueron obras destinadas en este periodo cada vez más a la nobleza, y por supuesto a los reyes. No se dejan de producir libros para las catedrales o los monasterios, pero aparece un nuevo tipo de cliente, que es el noble culto y piadoso que necesita estos preciosos libros para la oración privada.

Desde el punto de vista formal, se ha dicho que el carácter lineal que predomina en los comienzos de la miniatura gótica, es decir, la utilización de líneas para definir volúmenes y contornos, está influido por el arte de la vidriera. Esa misma influencia se ha querido ver en los colores utilizados, que serían similares a los de la vidriera: colores de gran intensidad, que se unen como si fueran joyas de distintas piedras engastadas para formar la figura.

De las vidrieras hemos hablado al referirnos a la catedral gótica, pues es imposible entender la arquitectura de esta época sin hablar de ellas y de cómo condicionan el espacio sagrado. Puesto que su influencia es enorme en la pintura y la miniatura, debemos hablar de la técnica de la vidriera, que ya existía en el románico, pero que ahora va a ser extraordinariamente perfeccionada. Enormes talleres llevaron a cabo la realización de las vidrieras de las catedrales europeas. Mediante vidrios de colores yuxtapuestos el vidriero crea las figuras que deben contar al fiel su historia en programas iconográficos que relacionan todas las vidrieras de una catedral. Los santos y las historias del Antiguo y del Nuevo Testamento exhiben sus mensajes. La manera de componer una figura mediante vidrios se puede apreciar bien en la imagen del árbol de Jesé en una vidriera del siglo XII en Saint Denis. Hasta comienzos del siglo XIV la técnica no permitió matizar los colores, por lo que colores planos se yuxtaponen unidos por los plomos. El aspecto lineal de las vidrieras viene señalado precisamente por esas líneas negras de los plomos y la falta de matices de unos colores que se conseguían cociendo los vidrios. El efecto es el de una verdadera joya en la que predominan los rojos, verdes y azules, cuyas diferentes tonalidades se deben a la mayor o menor transparencia y grosor del vidrio.



LÁMINA 5. *Cantigas de Santa María.* Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

Por lo que se refiere a la pintura, al reducirse las superficies de muro en las iglesias —con la excepción de Italia— la pintura mural va a decaer siendo sustituida por las vidrieras. Así pues, el muro como soporte de la pintura va a perder importancia, aunque se van a realizar grandes conjuntos como el de la capilla Scrovegni en Padua, pintada por Giotto y a la que luego nos referiremos. En cuanto a los soportes, la tabla va a ser el más usado. Sobre tabla se pintan los frontales de altar, que se van a seguir haciendo, y sobre tabla van a pintarse también las escenas que configuran los retablos, porque el periodo gótico se corresponde con el triunfo absoluto del retablo para decorar el altar mayor de las iglesias. De la sencillez inicial se va a llegar a la complejidad extrema que adquieren los retablos en el siglo XV. En los retablos las distintas escenas se yuxtaponen

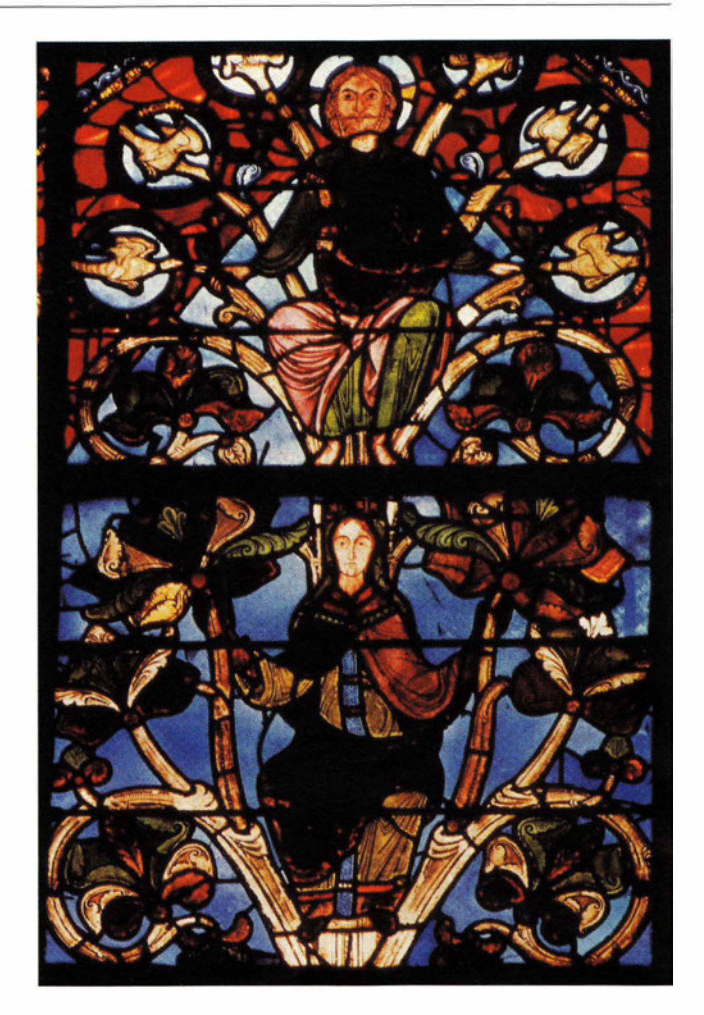


LÁMINA 6. Vidriera que representa el árbol de Jesé. Saint Denis, Francia.

en horizontales y verticales. A las bandas de horizontales se les llama cuerpos y a las verticales calles.

Los retablos pueden ser tanto de pintura como de escultura, pero siempre como si fueran pequeñas obras que se han unido para contar una larga historia a base de escenas yuxtapuestas, que se unen por el programa iconográfico y por la estructura arquitectónica en que se encajan. Los grandes retablos de los altares mayores pueden llegar a ser obra de varios artistas y presentar estructuras muy complejas. Su sentido simbólico y carácter docente es muy acusado, ya que ocupan el lugar más sagrado de la iglesia, el lugar de la celebración de la Misa, en donde todos los ojos están puestos. Su belleza y perfección técnica fue por eso siempre extremadamente cuidada.

Uno de los soportes más utilizados para la pintura son lo que podríamos considerar como pequeños retablos portátiles, con dos o varias hojas de madera que se cierran para el transporte, y que abiertas ofrecen distintas escenas sagradas para la devoción privada. En función de las tablas que tengan hablaremos de dípticos, trípticos o polípticos.

Por lo que se refiere a la técnica, se sigue utilizando el fresco para decorar los muros, aunque como hemos dicho la vidriera sustituyó en gran medida ese tipo de decoración pictórica. Para la pintura sobre tabla el temple, en el que la pintura se mezcla con colas o con clara de huevo, es la técnica más utilizada ya que se adecua muy bien al soporte de madera.

Desde el punto de vista formal, la pintura gótica se caracteriza por un predominio de la línea, lo mismo que ya vimos en la miniatura, posiblemente por la influencia de esa otra técnica que se desarrolla con fuerza que es la de la vidriera. Debido a esta característica, la pintura gótica del siglo XIII y en parte del siglo XIV se ha llamado «gótico lineal». Al igual que en la miniatura, también en la pintura sobre tabla los colores suelen ser planos y con efectos lumínicos que recuerdan esa simbología de la luz presente en todo el arte gótico. Los pintores en ese tiempo todavía no saben representar el espacio en el que sitúan a sus figuras.

El gran cambio en la pintura gótica se va a dar en el siglo XIV en Italia. Allí durante la primera mitad de ese siglo se va a producir una pintura que se considera precedente de la del Renacimiento, y que se centra en Florencia y en Siena. El pintor copia el modelo de la naturaleza buscando el realismo. El pintor más importante en Florencia es Giotto, en cuyas obras se abandona ya la tradición bizantina, y las figuras adquieren un volumen y una corporeidad hasta entonces desconocidas en el arte medieval. Son figuras expresivas que se desenvuelven en escenarios en los que el pintor busca representar la tercera dimensión, es decir una profundidad espacial, que acaba con la representación del espacio sólo mediante dos dimensiones. En este detalle que vemos de la *Huida a Egipto*, pintada en la capilla de los Scrovegni en Padua, podemos comprobar las características del arte de Giotto. Los rostros de San José y de la Virgen con el Niño están modelados con sombras buscando el realismo, y adivinamos las formas del cuerpo humano bajo las ropas de los personajes. Son figuras macizas y monumentales que sus contemporáneos vieron como una recuperación de las formas de la Antigüedad.

Giotto cuida mucho sus composiciones, es decir, la manera de articular las diferentes formas y figuras de la pintura para contar la historia.

Vemos aquí cómo el paisaje da una impresión de profundidad al establecer distintos planos, en el primero el grupo de la Virgen, tras ella una primera montaña que parece enmarcarla para así acentuar su protagonismo en la escena, y al fondo otra forma montañosa tratada con una luz distinta, más oscura, lo que la hace parecer más lejana. Los árboles sobre las montañas, distintos todos ellos en la búsqueda de un naturalismo que se ha relacionado con las predicaciones de san Francisco, contribuyen a llevar la vista hacia el fondo. Esa búsqueda de soluciones para crear la



LÁMINA 7. Giotto, *Huida a Egipto*. Capilla Scrovegni. Padua.

ilusión de profundidad en una superficie plana como es la de la pintura, interesó también a otros pintores italianos de este momento en la escuela de Siena, como Duccio y Simone Martini. En la obra de Giotto hay un interés por la expresión de los sentimientos, y sobre todo un naturalismo que anuncia al que se dará en el Quattrocento italiano. Bocaccio escribió sobre Giotto que «reprodujo tan exactamente las cosas de la naturaleza, que su obra no parece imitación, sino la natura misma».

A través de una obra como la *Anunciación* de Simone Martini el alumno puede comprobar las características del sistema de representación del espacio en la escuela de Siena (ver el comentario de esta obra al final del tema), pero también queremos señalar otra obra de la pintura italiana en este periodo, en este caso porque denota que la sociedad había cambiado mucho en los siglos del gótico. Se trata de la obra de Ambrogio Lorenzetti, quien pintó en el Palacio Público de Siena las *Alegorías del Buen y Mal gobierno*, o de la Paz y la Guerra, en las que las escenas transcurren en una ciudad, lo que es buen ejemplo de la importancia cada vez mayor de las ciudades en la Baja Edad Media, a lo que ya nos referimos al hablar de las catedrales. En la alegoría de la Paz, o del *Buen Gobierno*, un escenario urbano se convierte casi en el protagonista de la pintura, pues con anterioridad los pintores, cuando querían indicar que una acción transcurría en una ciudad, representaban sólo un fragmento que podía ser las murallas o algún edificio, y en cambio en la obra de Lorenzetti la ciudad no es el fondo, sino que los personajes se mueven dentro de ella.

En el siglo XIV se produjo una de las crisis históricas más traumáticas de la historia de Europa, que fue la peste negra de 1348-1350. Para el arte significó un frenazo en estas búsquedas de novedades en la representación ya que entre los miles de muertos se encontraban por un lado artistas, talleres casi enteros, y por otro clientes. La movilidad social forzada por tantas muertes cambió el perfil de los clientes, que parecieron apreciar desde entonces un arte más comprensible y anecdótico, en el que no tenían cabida las investigaciones y la grandeza por ejemplo de la pintura de Giotto. No todos los países fueron afectados de la misma manera. Como ha señalado Duby, la miniatura inglesa, que había alcanzado altas cotas de perfección, nunca volvió a recuperar ese esplendor, porque los talleres tampoco se recuperaron tras la mortandad, y sin embargo, en el mismo país, otras artes no acusaron la crisis.

A finales del siglo XIV y durante el siglo XV se produce el que se conoce como «estilo internacional», por ser común a toda Europa. Esta pintura funde influencias francesas e italianas, pero dota también a las figu-



LÁMINA 8. Lorenzetti, *Alegoría del Buen Gobierno*. Siena, Palacio Público.

ras de una expresividad y de una estilización de gran elegancia, unida a una gran delicadeza en el uso del color que se ha relacionado con el arte cortesano, pues es en las distintas cortes europeas donde se manifiesta. Los hermanos Limbourg, que trabajaron para el duque de Berry, son buenos exponentes de este estilo. Las miniaturas con que ilustraron el *Très Riches Heures*, las muy ricas horas, han pasado a la historia del arte como el mejor ejemplo de este mundo cortesano en el que la representación del espacio está al servicio de unos ideales caballerescos en los que los castillos a cuya sombra trabajan los campesinos definen un ideal de vida. Elegantes cortesanos ricamente ataviados, como el mismo duque de Berry, protagonizan algunas de las miniaturas de los libros que los hermanos Limbourg crearon para este noble, uno de los grandes coleccionistas de obras de arte en estos comienzos del siglo XV y predecesor en este aspecto de los príncipes renacentistas.

Hay que tener ya en cuenta que el gótico internacional coexiste con la revolución que supuso el Renacimiento italiano del siglo XV y que se estudiará en el tema siguiente. Coincide también con la consolidación de una escuela de pintura que va a ser determinante para la evolución de la pintura moderna, que es la que se desarrolla en Flandes en el siglo XV.

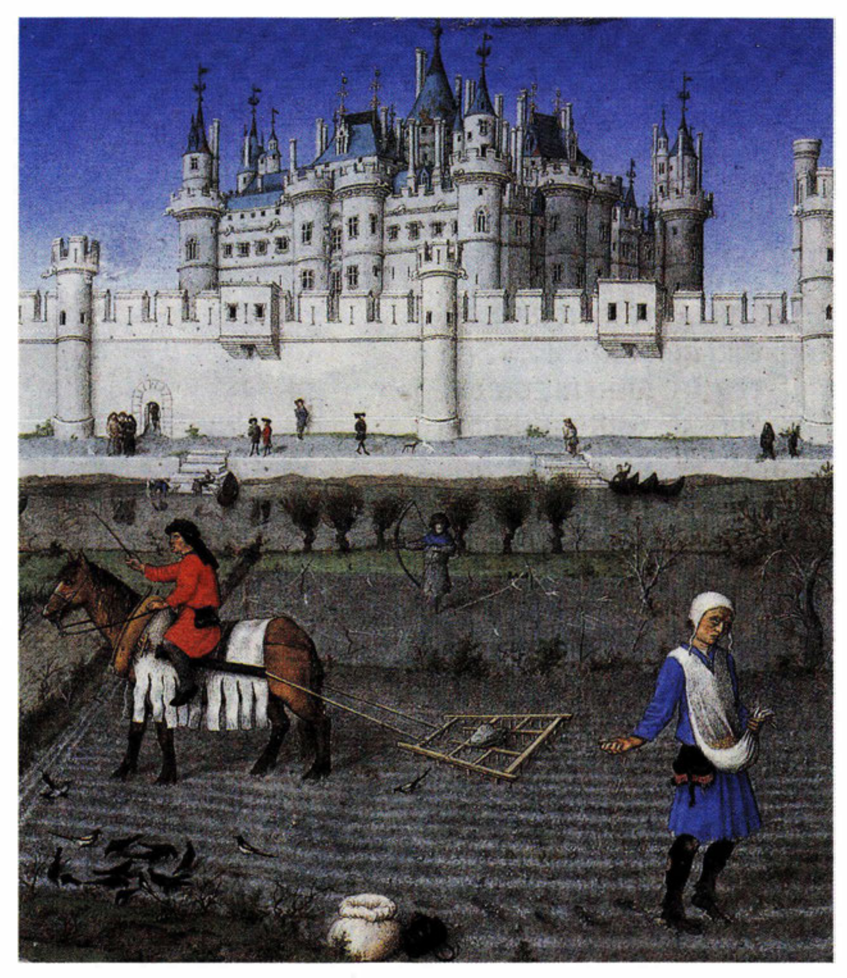


LÁMINA 9. Hermanos Limbourg, *Très Riches Heures du duc de Berry.* Chantilly, Museo Condé, Francia.

3. LA PINTURA FLAMENCA

Este es un tema que se puede estudiar tanto al final del periodo gótico, como en paralelo con los comienzos del Renacimiento, por lo que el alumno que consulte otros manuales lo puede encontrar indistintamente en uno u otro lugar. El esplendor de la pintura en Flandes en este siglo XV se explica porque fue allí donde trasladaron su corte los duques de Borgoña, que anteriormente la habían establecido en Dijon. En la corte de los duques en Brujas trabajó uno de los mayores representantes de

esta pintura, que fue Jan Van Eyck. Pese a la importancia de esta corte, no se podría explicar el esplendor de la pintura flamenca sin el crecimiento de una burguesía urbana de la que surgieron sus mejores clientes.

Lo primero que apreciamos es que se trata de una pintura minuciosa y detallista, en la que cada objeto es cuidadosamente descrito mediante finas pinceladas. En el *Políptico del Cordero Místico*, obra maestra de



LÁMINA 10. H. y J. Van Eyck, *Políptico del cordero.* Gante, Iglesia de San Bavón.

los hermanos Hubert y Jan van Eyck, podemos ver sus características. Tenga en cuenta el alumno que en la fotografía sólo estamos viendo la parte central de este retablo una vez abierto, pero que también las alas laterales y las tablas exteriores que se pueden ver con él cerrado están pintadas con figuras, siendo un total de veinte tablas las que lo conforman.

La parte superior y la inferior están tratadas a distinta escala, pero podemos ver con la misma precisión los ricos detalles de las vestiduras de Cristo, la Virgen y san Juan Bautista, que la figura del cordero ocupando el centro de la zona inferior derramando su sangre en un cáliz como imagen de Cristo. Al altar del cordero místico se aproximan grupos de prelados, de patriarcas, de filósofos y de santas, y en el primer plano, a ambos lados de la fuente de la vida se sitúan los profetas y los apóstoles. Cada uno de los rostros y figuras de todos estos personajes están representados con tal detalle que podemos individualizarlos. Como escribió Panofsky, en la pintura de Van Eyck se funden dos tipos de visión simultáneas, una que puede recordar la imagen que nos daría un microscopio, y otra lejana, capaz de apreciar complejos y amplios escenarios en su conjunto.

Los que contemplaban este retablo podían identificar en la ciudad del fondo, en la que se quiere representar la Jerusalén celestial, edificios de ciudades próximas, como Utrech o la misma Gante, para cuya catedral se hizo esta obra. En el paisaje de la zona inferior podemos comprobar cómo los pintores flamencos fueron capaces de representar la profundidad espacial basándose tan sólo en la pura experiencia visual.

El descubrimiento de la perspectiva en Flandes carece del carácter científico que tuvo ese mismo descubrimiento en la pintura italiana del Renacimiento, pero son fenómenos paralelos, y hay que recordar que entre Flandes e Italia se produjeron intercambios de obras, viajes de artistas, etc., con lo que no podemos hablar de mundos ajenos, aunque su pintura sea tan distinta. Una diferencia entre ambos mundos, pese a ese descubrimiento común de la perspectiva, es que en la pintura flamenca no hay referencias a la Antigüedad clásica como modelo en el que inspirarse.

Otro de los grandes pintores de esta escuela es van der Weyden. Su *Descendimiento* del Museo del Prado se diferencia de otras obras de la pintura flamenca en que no hay paisajes ni arquitecturas en las que se inserten las figuras. Los protagonistas del momento en que Cristo es bajado de la cruz son de gran monumentalidad, y nada distrae nuestra atención del drama que estamos viendo. La capacidad para la expresión del



LÁMINA 11. Van der Weyden, *Descendimiento.* Madrid, Museo del Prado.

sentimiento es también admirable, pues con sus gestos los personajes nos transmiten un dolor que incluso ha provocado el desmayo de la Virgen. Su cuerpo se curva en paralelo con el cuerpo de Cristo, para indicarnos la intensidad de la relación entre madre e hijo, mientras los otros personajes lloran y la pena retuerce el cuerpo de la Magdalena, situada a nuestra derecha cerrando la composición.

Uno de los géneros pictóricos que nace con fuerza en el siglo XV, tanto en Flandes como en Italia, es el del retrato, en el que van Eyck fue también un maestro, como demuestra en el *Matrimonio Arnolfini* (ver comentario al final del tema). Es en los retratos donde se aprecia muy bien esa característica de esta pintura que consiste en la atención por lo concreto, por el detalle, hasta crear cuadros que la mirada debe recorrer minuciosamente si se quiere apreciar toda su belleza, pues todos y cada uno de los detalles, además de su sentido simbólico, parecen tener la misma importancia y merecer la misma atención por parte del pintor.

En Flandes los pintores utilizaron la técnica de la pintura al óleo, es decir, los pigmentos de color mezclados con aceites, lo cual supuso una verdadera revolución, pues se convertirá en la técnica por excelencia de los siglos siguientes. La razón es que esta técnica permite unos colores más vivos y más matizados, además de ser mucho más rápido el proceso de preparación, con lo que el pintor se libera en parte del carácter artesanal de su arte.

COMENTARIOS

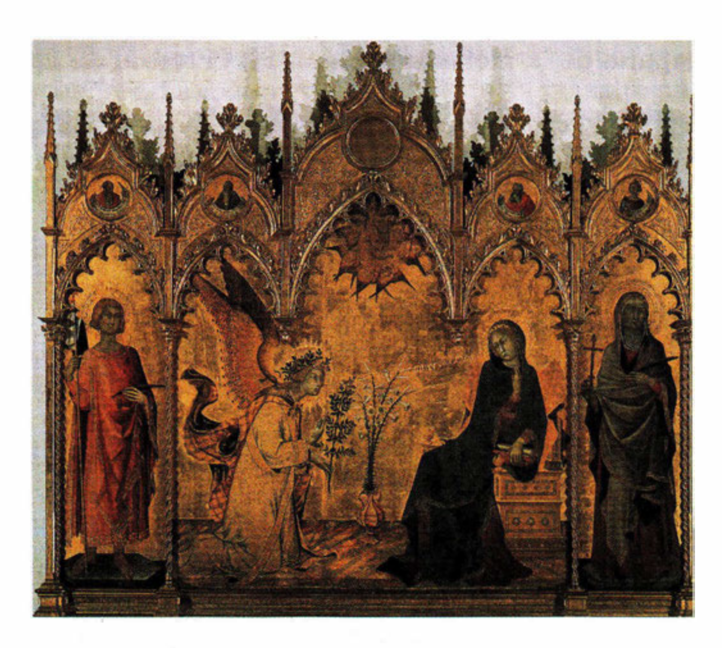


Tímpano de la fachada occidental. Catedral de León



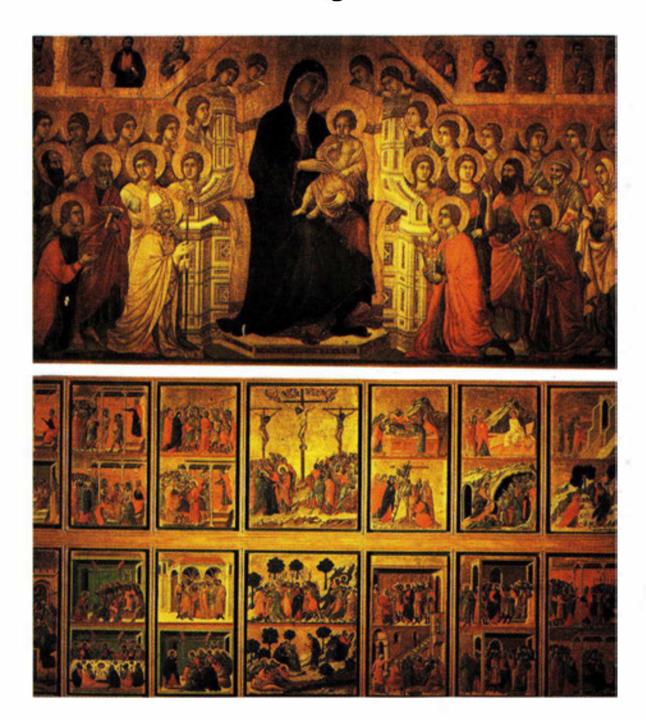
El tema religioso que se representa en este tímpano es similar al que hemos visto en Bourges (Francia). Además de la similitud iconográfica, también en cuanto al tratamiento formal hay influencias francesas, en concreto de Reims. El tímpano se divide en dos zonas, la inferior tiene un carácter narrativo. En el centro san Miguel pesa las almas, para decidir quién se salva y quién se condena por toda la eternidad. Los bienaventurados se dirigen al cielo, cuyas puertas se sitúan en el extremo izquierdo (que es el derecho del arcángel). Es un cortejo tranquilo y bello en el que tienen cabida la conversación, la música, y sobre todo transmite una gran serenidad. A la izquierda de san Miguel los condenados al infierno se agitan y retuercen mientras se los comen los monstruos y son arrojados a las calderas. Como vemos, una verdadera lección para el hombre de la época, que así sabía lo que le esperaba en la vida eterna en función de cómo había vivido. En la parte superior se representa a Cristo, pero ya no es el Cristo distante y amenazador del Románico, aunque ocupe la misma posición central, esté entronizado, y su papel sea también el de juez. En esta portada Cristo levanta sus manos para mostrar sus llagas, y dos ángeles, uno a cada lado, llevan los instrumentos de su Pasión. Es una imagen de Dios que recuerda que fue hombre y sufrió y murió para salvar a los hombres, lo cual es otra gran lección para el fiel que va a entrar en la catedral, quien, además, no está solo, porque a ambos lados de Cristo se arrodillan suplicantes la Virgen y san Juan, intercediendo por los hombres.

Simone Martini, *La Anunciación*. Uffizi, Florencia



Esta pintura sobre tabla con el tema de la *Anunciación* la realizó Simone Martini en 1333, es decir unos treinta años después de que Giotto pintara sus famosos frescos de la capilla Scrovegni en Padua. Pese a ello, es una obra en la que la lección de Giotto parece no haber sido asimilada, pues las figuras carecen del volumen y del realismo que Giotto buscaba, y tampoco el espacio está representado con afán de naturalismo. Tanto el ángel como la Virgen presentan formas curvas y estilizadas, propias del gótico internacional. En la Virgen se aprecia bien esa ausencia de volumen, casi como si no hubiera un cuerpo real bajo el ropaje. Es un cuerpo que se retrae ante el mensaje que sale de la boca del ángel y queda escrito sobre la tabla. El manto del arcángel vuela sin peso y las figuras se representan sobre un fondo de oro: todo ello configura un espacio irreal, un espacio sagrado impregnado por la luz divina. Sin embargo, y como muestra de que la pintura ha realizado avances a los que ningún pintor renuncia, Simone Martini ha representado el suelo de la estancia creando con él la tercera dimensión, una profundidad espacial para el escenario en que sitúa a las figuras de la escena sagrada. En el marco de esta obra podemos ver formas góticas tomadas de la arquitectura religiosa, como si el artista hubiera creado simbólicamente una pequeña iglesia para albergar a los santos de las tablas laterales y a la Anunciación de la tabla central.

Duccio di Buoninsegna, Maestá. Siena



En la fotografía podemos ver las dos partes del retablo, la delantera, que era la que podían ver los fieles desde la iglesia, y la posterior, que eran la que veían los sacerdotes desde el coro situado tras el altar. Esa es la razón de la distinta escala con que están tratadas las figuras: grandes aquellas que tienen que ser percibidas de lejos, y más pequeñas, mediante pequeñas tablas unidas, las que se iban a ver de cerca. En la parte delantera se representa a la Virgen en majestad, como madre de Dios, y rodeada de ángeles y de santos. La percepción de la obra es muy clara para el fiel, inmediatamente atraído por la posición central y el gran tamaño de la Virgen, y el principio de simetría con respecto a este eje central que rige la colocación del resto de las figuras. Las escenas de la parte posterior narran episodios de la vida y pasión de Cristo, siguiendo la voluntad narrativa del arte gótico. La historia que cuentan es el elemento de unión, pero también lo es en este caso el que Duccio sitúe algunas acciones en escenarios iguales, como si fuera una representación teatral en la que de un cuadro a otro cambia la acción pero no el escenario. Es un recurso visual fácilmente comprensible para el espectador de la época, ya que en el siglo XIV eran muy frecuentes las representaciones teatrales de la Pasión de Cristo, la Natividad, etc.

Jan Van Eyck, *Matrimonio Arnolfini*. National Gallery, Londres



Ésta es una de las obras más famosas de van Eyck y de toda la pintura flamenca. Es un retrato de un comerciante italiano que vivía en Brujas, Giovanni Arnolfini, y de su mujer. En este retrato doble se celebra la feliz unión de este matrimonio, cuya prosperidad económica se deduce de los ricos objetos de la estancia y de los vestidos que llevan. La luz, entrando desde la ventana a nuestra izquierda ilumina la habitación y crea las sombras que dan volumen a los objetos. Todo está pintado con el detallismo y la minuciosidad que caracterizan esta pintura: las zapatillas, el perro en el que casi podemos contar los pelos, el tocado de la dama, la alfombra, el espejo del fondo... precisamente ese espejo es especialmente importante en la composición porque en su forma curvada podemos ver reflejado al matrimonio de espaldas y, delante de ellos y por tanto fuera del cuadro, al propio Van Eyck, que asistiría como testigo de esta unión. La inscripción sobre el espejo recuerda que el pintor estuvo allí. Esta introducción, a través del espejo, de un personaje que no está en el cuadro sino en el espacio del espectador, rompe las fronteras entre el espacio real y el figurativo, y es uno de los grandes hallazgos de esta obra. La técnica de la pintura al óleo posibilita una riqueza de matices en los distintos colores y en cómo la luz incide sobre ellos.

Claus Sluter. Detalle de la tumba de Felipe II el Atrevido. Museo de Bellas Artes, Dijon, Francia



A comienzos del siglo XV la corte de Borgoña tenía su sede en Dijon (Francia), y allí para Felipe el Atrevido trabajó uno de los escultores que mejor han sabido reflejar los sentimientos y el patetismo de la época gótica. El detalle que vemos es la figura de un llorante, que oculta su rostro a la vez que se enjuga las lágrimas con su manto. La cabeza hundida y el gesto de la mano levantando ese manto hasta el rostro transmiten el dolor con una gran eficacia. Los pliegues del hábito confieren a la figura un volumen y una monumentalidad que está lejos del carácter lineal de la escultura gótica. Estamos ante una obra que es fiel reflejo de la época que estudiamos. Por un lado, se trata de un sepulcro, en el que se exalta la figura de un poderoso que sabe cómo utilizar el arte al servicio de su gloria. Por otro, en esta escultura podemos comprobar cómo los sentimientos son esenciales en el arte gótico. El que contempla este sepulcro se siente conmovido ante figuras como esta, en las que el dolor ante la muerte aísla al que llora del cortejo fúnebre, ensimismado en su propio lamento y con el rostro hurtado a la curiosidad, para hacer así más intenso el impacto emotivo en el espectador.

PRÁCTICAS

1. Compare la Virgen románica del tema 6 con la Virgen gótica que reproducimos en este tema, para concretar qué diferencias se dan en el tratamiento del tema religioso en relación con el hombre que contempla la obra.

2. Analice este púlpito, obra de Giovanni Pisano, y diga las razones por las que es una obra gótica.



3. Contemplando esta obra, la *Virgen del canciller Rolin o de Autun*, de van Eyck, resuma las características de la pintura flamenca, analizando el tema (con la figura del canciller como «donante», es decir el que financia y dona la obra), la composición, la luz, el color y el sistema de representación del espacio.



Tema 9

Arte islámico en España

Desde el año 711, cuando los musulmanes invadieron la España visigoda, hasta 1492 año en que el último reino musulmán, el de Granada, fue conquistado por los Reyes Católicos, transcurrieron ocho siglos en los que la cultura y el arte musulmán dominaron gran parte del territorio de la península ibérica. Este tema, que estudiamos una vez visto el arte de la Europa cristiana en la Edad Media, podríamos haberlo estudiado fragmentado para hacerlo en paralelo con lo que fue el arte de los reinos cristianos. Sin embargo, y buscando una mayor claridad de la explicación, lo hemos considerado una unidad y lo vamos a ver ahora en su conjunto.

Al-Andalus fue la más occidental de las provincias islámicas, y a través de ella las influencias de este arte llegaron al arte europeo. Por otra parte, y dado que los musulmanes en España incorporaron tradiciones artísticas procedentes del arte hispano romano, del arte visigodo, y después del arte de los reinos cristianos con los que convivieron durante siglos, al arte islámico en España se le denomina normalmente arte hispano-musulmán. Es necesario recordar aquí que las influencias fueron mutuas, y que no sólo el arte islámico incorporó tradiciones artísticas ajenas a su cultura, sino que también los reinos cristianos, a lo largo de esos ocho siglos de convivencia en la península, admiraron el arte hispano musulmán y aprendieron de él, como muestra por ejemplo la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, con su bóveda calada y estrellada, que hemos comentado en el tema de la arquitectura gótica. Esta influencia fue más allá del arte, ya que se sumó la admiración por una cultura mucho más avanzada que la cristiana de la época. En las largas épocas de paz, que desmienten esa imagen de una España en continua guerra durante los siglos de la Reconquista, las relaciones entre cristianos y musulmanes eran muy fluidas, y no resulta nada extraño por ejemplo que algunos reyes cristianos adoptaran en sus vestidos, residencias, juegos... costumbres árabes. Fue frecuente también que las ricas arquetas de marfil o de metales preciosos árabes fueran empleadas en los reinos cristianos como relicarios.

Las características generales del arte islámico derivan de su religión. Su libro sagrado, el Corán, fue revelado al profeta Mahoma por el arcángel Gabriel. Lo primero que hay que señalar es que es un arte en el que apenas hay representaciones humanas ni animales, es decir que no hay imágenes de la divinidad. Dios se revela a través de la palabra, y en consecuencia los textos escritos van a ser el medio de decoración por excelencia de la arquitectura y de los objetos suntuarios islámicos, alcanzándose cotas de gran belleza en el arte de la caligrafía. Debido a la falta de imágenes las grandes obras del Islam son arquitectónicas, fundamentalmente mezquitas y palacios.

En la decoración de la arquitectura se buscan efectos de luces, de brillos, de claroscuros y de movimiento que recuerden al hombre que en la vida todo es un continuo cambio, y sólo Dios permanece. Al ser un pueblo procedente del desierto, el agua va a tener un gran protagonismo en su arquitectura, como si se llegara a un oasis tras una larga travesía. Por esta razón son grandes constructores de jardines en los que el rumor del agua nunca cesa.

La construcción puede ser en piedra o en ladrillo, y a veces en materiales más nobles, como el alabastro, pero lo que verdaderamente caracteriza a la arquitectura musulmana es que toda ella se cubre de decoración. Esa decoración es de tres tipos: caligráfica, vegetal y geométrica. La decoración vegetal tiende a ser muy esquemática, es decir a reducirse a sus formas esenciales, y se denomina «de ataurique». La ornamentación geométrica se llama también de lacería, porque las líneas se cruzan como si hicieran lazadas, hasta llegar a una gran complejidad en las figuras estrelladas y poligonales que forman. La ornamentación que se basa en la caligrafía reproduce muchas veces en sus inscripciones a lo largo de los muros versículos del Corán. La decoración, sea del tipo que sea, cubre todo con una tendencia al «horror vacui», es decir, al horror al vacío, y todo ello se complementa con los ricos tejidos de alfombras, almohadones o tapices que enriquecen todavía más los interiores islámicos. Hablamos de interiores porque son estos espacios los que el musulmán quiere bellos. El exterior de los edificios, ya se trate de casas o palacios, carece por lo general de importancia, pues los muros son sólo el elemento de cierre de un espacio privado, desde el que la calle se ve a través de celosías.

En algunos edificios especialmente simbólicos para la religión islámica, como es la Cúpula de la Roca en Jerusalén, la rica decoración interior se extiende también por el exterior. La tipología de planta central de esta mezquita procede del mundo paleocristiano, al igual que sucedía en



LÁMINA 1. Detalle con los tres tipos de decoración.

la iglesia de san Vital de Rávena, y su decoración es de origen bizantino. Se construyó sobre la roca del monte Moriah que, según la tradición, Mahoma había pisado antes de ascender para encontrarse con Dios y donde se situaba también el sacrificio de Isaac. Construida a finales del siglo VII, es el edificio más antiguo que se conserva del arte islámico. Su decoración exterior ha sufrido modificaciones a lo largo del tiempo, pero siempre debió tener ese aspecto suntuoso que hoy conserva, y que la hacía superior a las iglesias cristianas que había en Jerusalén como la del Santo Sepulcro.

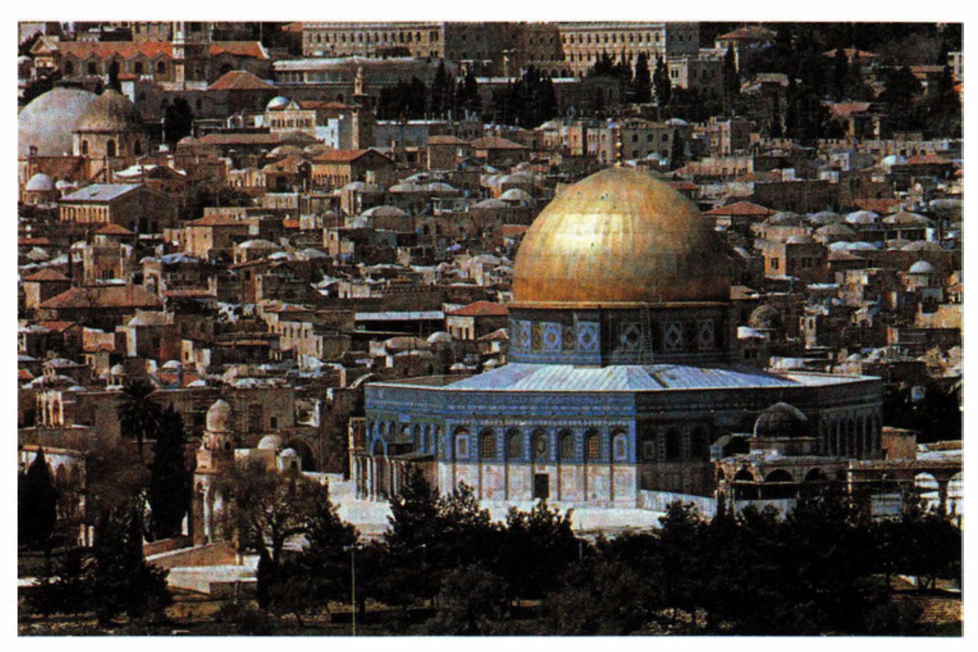


LÁMINA 2. Cúpula de la Roca. Jerusalén.

1. LA MEZQUITA

La religión islámica obliga a sus fieles a la oración cinco veces al día. Aunque la pueden practicar en privado, por lo menos una vez a la semana, los viernes al mediodía, deben hacerlo en comunidad y escuchar el comentario del Corán. Los musulmanes, además de orar, deben ayunar durante el mes de Ramadán, deben dar limosna, peregrinar a La Meca por lo menos una vez en su vida, y seguir las enseñanzas del Corán.

La preceptiva oración común necesitó de unos edificios lo suficientemente amplios como para acoger a la gran cantidad de fieles que poblaban las ciudades musulmanas. Había muchas mezquitas más pequeñas, pero las que acogían a los fieles los viernes, llamadas mezquitas mayores o aljamas, debían ser de gran tamaño, y la de Córdoba es una mezquita aljama.

Aunque los musulmanes pueden orar en cualquier sitio mirando hacia La Meca, ya que no hay intermediarios entre el hombre y Dios, es una religión sin sacerdotes y sin santos intercesores, van a crear un edificio destinado a la oración, inspirado en la casa de Mahoma en Medina. Ese edificio es la mezquita, cuyo nombre deriva de «masyid» que se puede traducir como «lugar donde postrarse».

A Medina había emigrado Mahoma con su familia desde La Meca, y desde Medina controló la mayor parte de la Península Arábica. En la casa de Mahoma la oración colectiva se hacía con los seguidores colocados en hileras sucesivas, en un patio rodeado de muros y en dirección a la Meca. Cuando ese patio se cubrió, utilizando troncos de palmera como si fueran columnas, nació la sala de oración, aunque una parte del patio permaneció al aire libre, y así van a ser las mezquitas, con una gran sala de oración y un patio delante, donde están las fuentes para las abluciones. En el exterior de las mezquitas se construye también una alta torre, adosada a uno de los muros exteriores, que es el «alminar» o minarete, destinada a llamar a la oración utilizando para ello la voz.

En el interior de la mezquita el muro orientado hacia la Meca se llama «qibla», y se reza en esa dirección. En medio de ese muro se sitúa el «mihrab», que es una pequeña capilla o nicho, muy decorado por ser el lugar más sagrado, ya que en él se coloca el «imam» que dirige la oración, y recuerda el lugar de la casa de Mahoma desde el que el profeta dirigía la plegaria. Para facilitar esa función en las grandes mezquitas, al lado del «mihrab» se coloca una especie de púlpito elevado llamado «minbar». La rica decoración del «mihrab» se prolonga en el espacio que hay delante, que muchas veces se delimita y se aísla del resto de la sala de oración para reservarlo al califa y a las grandes autoridades. Este espacio se llama «maqsura».

La mezquita de Córdoba se construyó, como las grandes mezquitas aljamas, al lado del alcázar o palacio del califa, y dentro de la «medina», que es el nombre que recibe el núcleo central de la ciudad islámica. La Córdoba califal fue una ciudad muy rica, de un esplendor cultural que se podía comparar al de las grandes ciudades de Bizancio (la actual Estambul) y Bagdad, y desde luego muy superior al de cualquier ciudad europea de la época. Como capital de Al-Andalus parece que llegó a tener medio millón de habitantes en el periodo final del califato, cuando se hizo la última gran ampliación de su mezquita aljama.

Para situar cronológicamente lo que decimos, recordemos que la llegada en el año 756 del último descendiente de la dinastía Omeya, procedente de Damasco, comenzó el proceso de independencia del emirato, que hasta entonces dependía de Damasco. Fue entonces cuando se inició la construcción de la mezquita de Córdoba, que proseguirá durante el Califato ya totalmente independiente, que abarca desde el año 929 hasta el 1030 y fue la época de mayor esplendor de Al-Andalus, cuando sus fronteras llegaban hasta los ríos Duero y Ebro.

Es casi una constante el que las religiones, tras un proceso de conquista política, se apropien de los lugares sagrados de la religión que se practicaba antes en ese lugar, y la mezquita de Córdoba constituye un excelente ejemplo de ello. Los musulmanes la construyeron sobre la antigua basílica cristiana de san Vicente, y muchos siglos después, ya en el Renacimiento, en su interior se construyó una catedral cristiana.

Vamos a ver primero la planta de la mezquita y sus distintas fases constructivas. La mezquita fue construida por el califa Abd-al-Rahman I, con el muro de la qibla orientado al sur y once naves en la sala de ora-

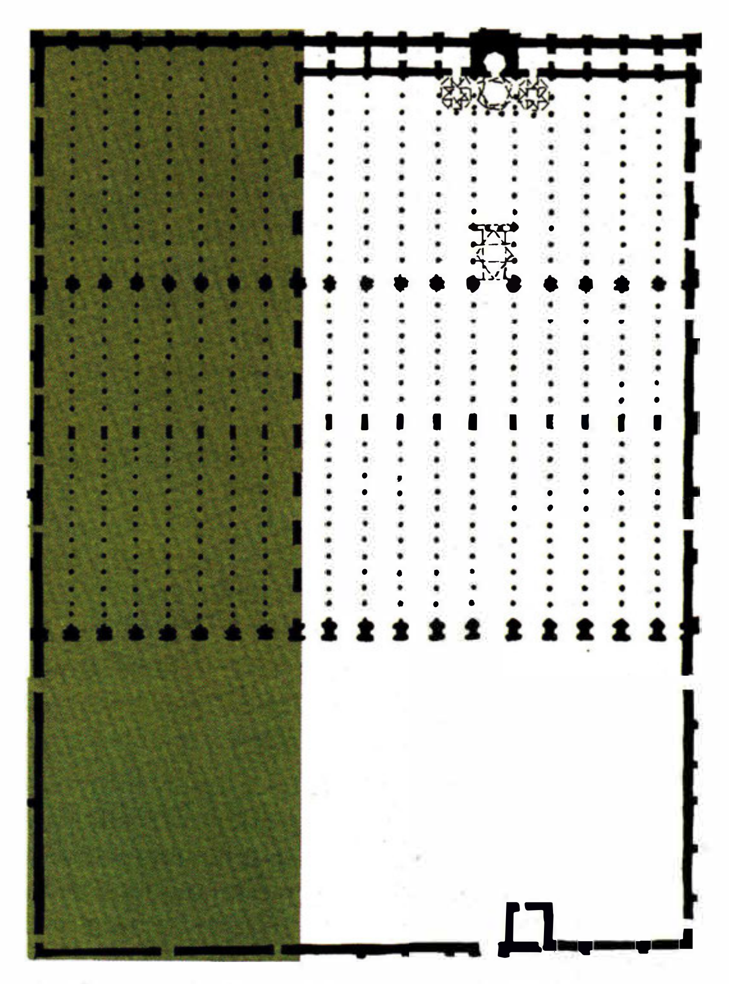


LÁMINA 3. Planta de la mezquita de Córdoba (en distinto color, la ampliación de Almanzor).

ción, con doce tramos. Por ser insuficiente Abd-al-Rahman II derribó el muro de la qibla y amplió las naves en ocho tramos. Con Al-Hakem II se produjo una nueva ampliación, la más bella, con un nuevo muro hacia el que dirigir la oración y en él un nuevo mihrab. De esta ampliación datan las cuatro cúpulas de la mezquita, una en la nave central, en el eje del mihrab y situada en el lugar en que se comenzó esta tercera ampliación, y otras tres en la maqsura. Cabían entonces unos quince mil fieles orando, pero volvió a quedarse pequeña para la gran población de la ciudad, y Almanzor añadió ocho nuevas naves hacia el este, lo que originó que el mihrab quedara desplazado y ya no ocupara el centro del muro de la qibla.

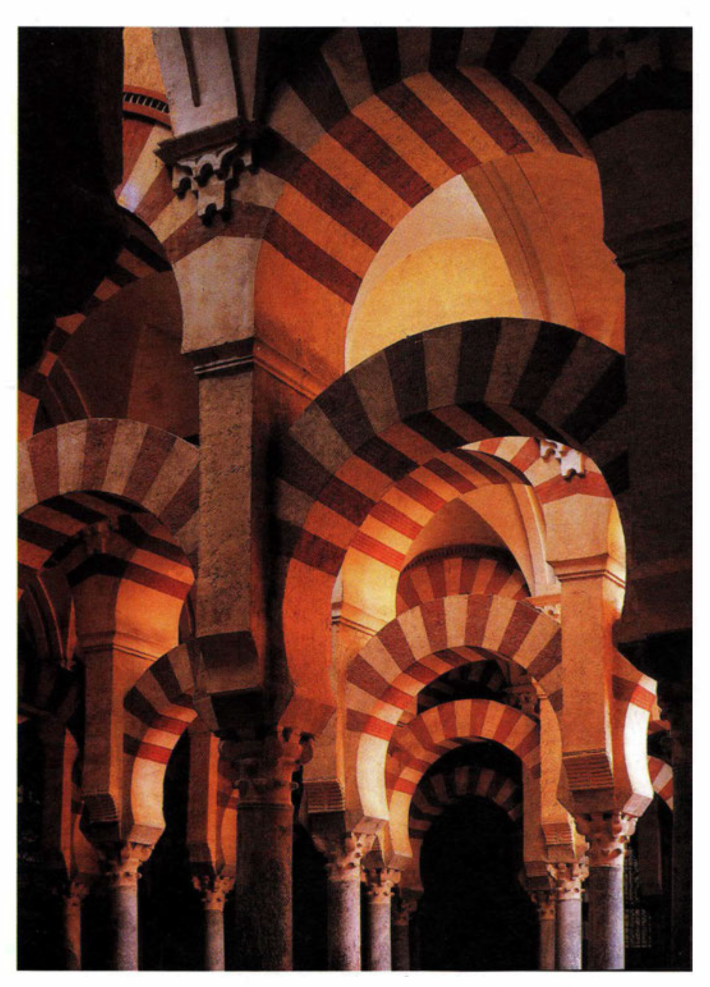


LÁMINA 4. Arcos de la mezquita de Córdoba.

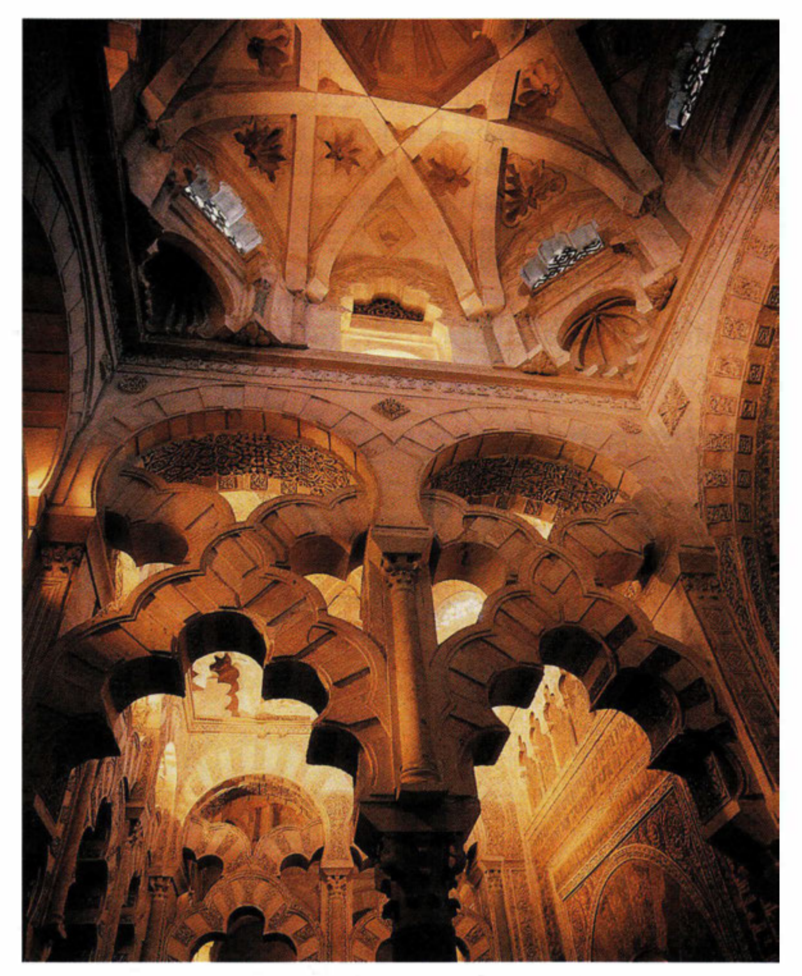


LÁMINA 5. Maqsura de la mezquita de Córdoba.

El sistema de soportes de la sala de oración, tal como vemos en la fotografía, está construido mediante arcos superpuestos. El superior es de medio punto, y el inferior de herradura. La función de este arco inferior es la de reforzar los soportes, ya que sólo con los arcos de medio punto a la altura en que éstos se sitúan, y que era la necesaria para dar amplitud a la gran sala, no hubiera sido posible soportar las cubiertas. Los arcos de herradura tienen por lo tanto lo que se llama una función de entibo, es decir de apuntalamiento y apoyo para evitar derrumbamientos. Para lograr articular este sistema de soportes, lo que hicieron los arquitectos de la mezquita fue colocar sobre el capitel de la columna un cimacio, o

pieza cuadrangular, sobre la que se asienta el pilar del que arrancan los arcos de medio punto superiores. Así se consiguió una gran altura en la sala de oración sin perder la tendencia a la horizontalidad que caracteriza a las mezquitas. Es un espacio diáfano en el que columnas y arcos se repiten incesantes con un ritmo que recuerda al creyente que todo es un continuo suceder, y que sólo Dios es inmutable. Hay que imaginar la mezquita sin la obra de la catedral renacentista interrumpiendo sus naves, completamente alfombrada y con lámparas pendientes del techo, para comprender toda la belleza de este espacio arquitectónico en el que no habita Dios, como sucede en los templos cristianos, sino el creyente.

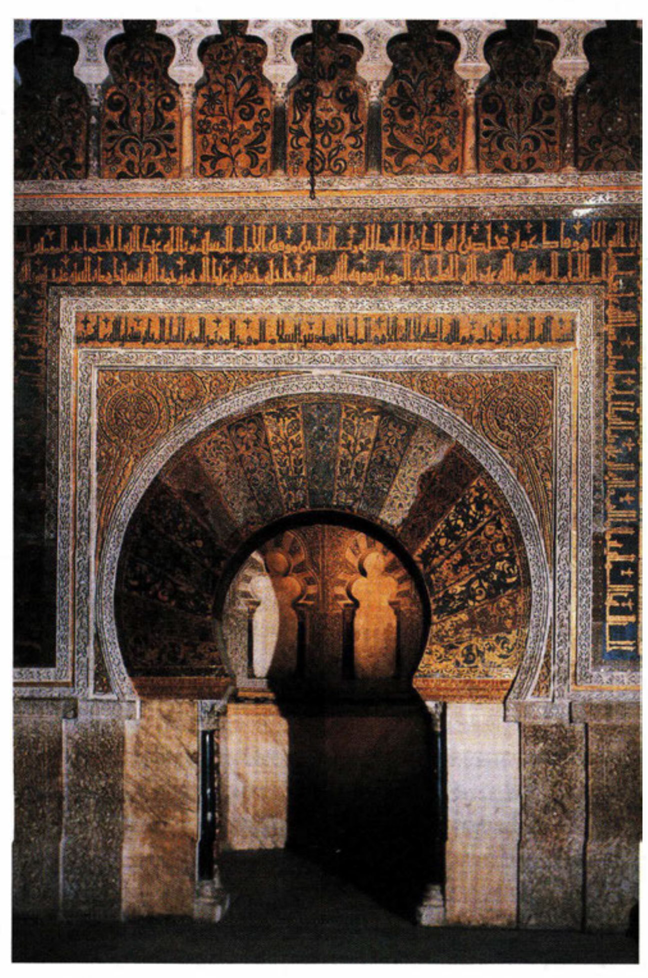


LÁMINA 6. Mihrab de la mezquita de Córdoba.

Otro aspecto que hay que considerar en la configuración de este espacio es el color. Es un color que también marca un ritmo que se sucede igual en todas las ampliaciones que tuvo la mezquita. Consiste en la combinación del rojo y el blanco. Para el rojo se utiliza el ladrillo y para el blanco la piedra, y ambos materiales se van alternando en los arcos. La combinación de unos materiales tan sencillos proporciona sin embargo una impresión de belleza difícilmente superable.

El sentido de ritmo y de cambio, expresado a través de los elementos arquitectónicos, se acentúa en la maqsura, que está decorada con mayor riqueza por ser el espacio destinado al califa y a las autoridades. En ella los arcos lobulados se entrecruzan, y con los entrelazos que forman crean unos efectos de luces y sombras que indican simbólicamente que estamos próximos al mihrab, lugar desde el que se dirige la plegaria de los viernes. El efecto es de nuevo que toda la realidad cambia sin cesar, como los lóbulos de los arcos cuando se combinan entre ellos y con arcos de herradura en un ritmo sin fin, mientras sólo Dios permanece.

En la qibla, en el centro de la maqsura, encontramos el mihrab, y verdaderamente el califa Al-Hakem II creó en este mihrab una de las cimas del arte hispano musulmán. Dios no habita en la mezquita, como hemos dicho, pero sí la palabra del Corán, y sus textos decoran el alfiz del mihrab. El alfiz es uno de los elementos decorativos característicos del arte islámico, y consiste en un rectángulo que enmarca los arcos de puertas y ventanas. En este caso, el alfiz enmarca un arco de herradura en el que las dovelas, que son las piezas que forman el arco, son los radios de una circunferencia que ha desplazado su centro del que sería el centro lógico geométricamente, para situarlo más abajo, probablemente con una voluntad simbólica basada en que desde ese lugar el imam dirige la plegaria, y las líneas de las dovelas se pueden imaginar como la materialización de la voz que habla a los creyentes. Sobre el gran alfiz, una galería de arcos ciegos lobulados prolonga en el muro de la qibla la secuencia rítmica de la maqsura, y también hay arcos ciegos lobulados en su interior, cubierto con una pequeña cúpula de gran riqueza.

Los mosaicos con que se decoran el mihrab y la maqsura fueron obra de un maestro procedente de Bizancio, que llegó a crear una verdadera escuela de esta difícil técnica en Córdoba. Pero si en esta zona vemos influencia bizantina, en general en la mezquita se da una recuperación de formas del arte clásico en dos sentidos. Uno, en el hecho de que utilizaron columnas romanas y visigodas tomadas de edificios antiguos, y dos, en que el sistema de soportes tiene un precedente en el acueducto romano de *los Milagros* de Mérida.



LÁMINA 7. Cúpula del mihrab. Mezquita de Córdoba.

Antes de dejar la mezquita de Córdoba hay que contemplar las cúpulas, porque establecieron una tipología de cubierta de la que se pueden encontrar ecos hasta la arquitectura barroca. Los nervios no se cruzan en el centro, tal como vemos en la cúpula del mihrab. La estructura arquitectónica soporta la cubierta mediante los arcos semicirculares que se entrecruzan y crean una plataforma lo suficientemente sólida como para que en su centro se pueda insertar la pequeña cúpula gallonada.

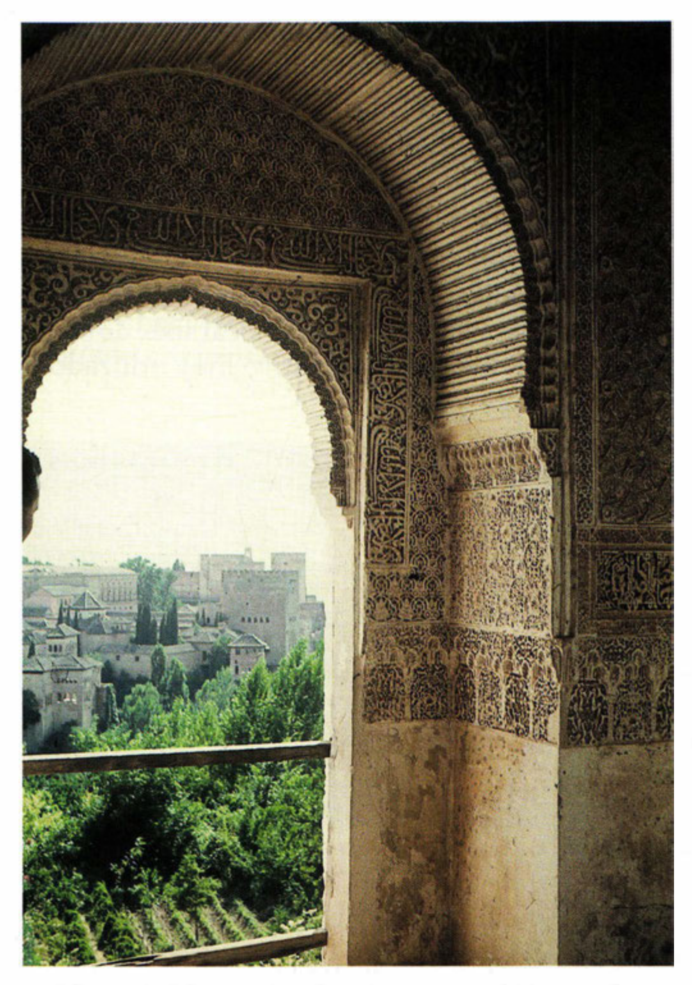


LÁMINA 8. Vista de la Alhambra desde el Generalife.

La zona de palacios de la Alhambra es un prodigio construido con unos materiales tan pobres como la mampostería, y decorado con otros no menos pobres como son el yeso y la cerámica. No hay mármoles ni grandes sillares de piedra, pero el efecto de riqueza es deslumbrador. Con la madera se construyeron techos en los que se formaban dibujos geométricos que además se pintaban. Con los azulejos se recubrieron de decoración geométrica los zócalos de las estancias. Fueron sin embargo sobre todo las yeserías las que transformaron la arquitectura, ya que al ser un material blando permitía ensayar múltiples formas con las que decorar toda la superficie de los muros. Otro elemento básico en estos palacios es

el agua, que corre por canales y estanques creando ricos efectos visuales, y cuyo sonido acompaña siempre al habitante de estas estancias.

Mediante estos materiales, sobre todo con el yeso, no sólo se disfrazan los pobres materiales de construcción, sino que se llegan a crear en algunos casos arcos que no lo son, que no sostienen nada, y son pura decoración de una arquitectura que en realidad es arquitrabada en muchas de sus zonas.

El arco que parece colgar como un cortinaje en la arcada del patio de los Arrayanes acentúa ese efecto con los mocárabes de su parte inferior. Los mocárabes son un elemento decorativo muy utilizado en la Alham-

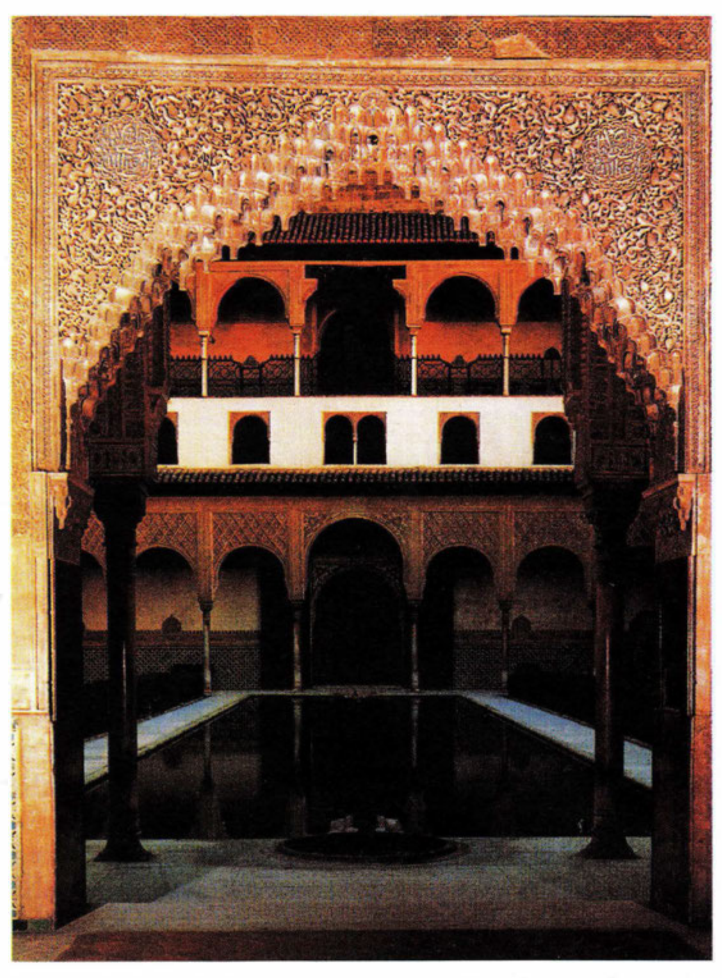


LÁMINA 9. Patio de los Arrayanes en la Alhambra de Granada.

bra, con los que se crean falsas bóvedas a base de formas colgantes prismáticas semejantes a estalactitas que llegan hasta alturas distintas. Este motivo decorativo es de origen persa, y posibilita una movilidad de luces y sombras que contribuyen a reforzar esa característica del arte islámico que es la impresión de que todo cambia constantemente.

La fragmentación espacial es una de las cosas que llaman la atención del visitante de la Alhambra. Hay que irla descubriendo al entrar en cada estancia y en cada patio, y no es posible tener una impresión unitaria del conjunto. La vista, el oído y el olfato se recrean en cada espacio, envueltos por una arquitectura pensada para ser disfrutada desde una posición

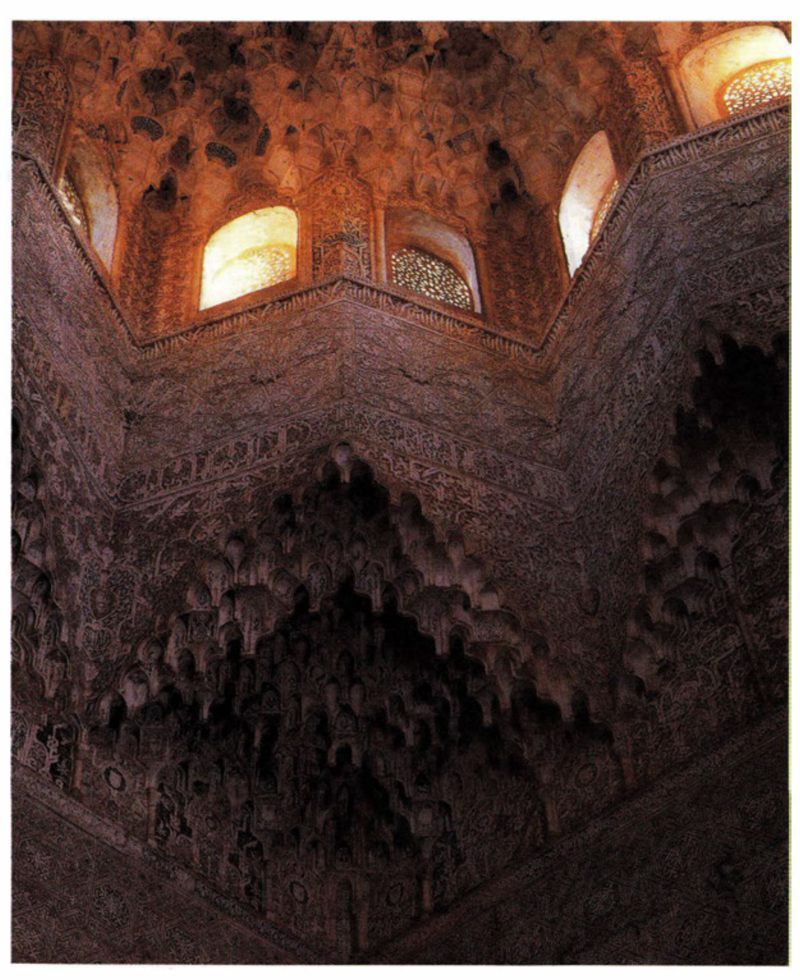


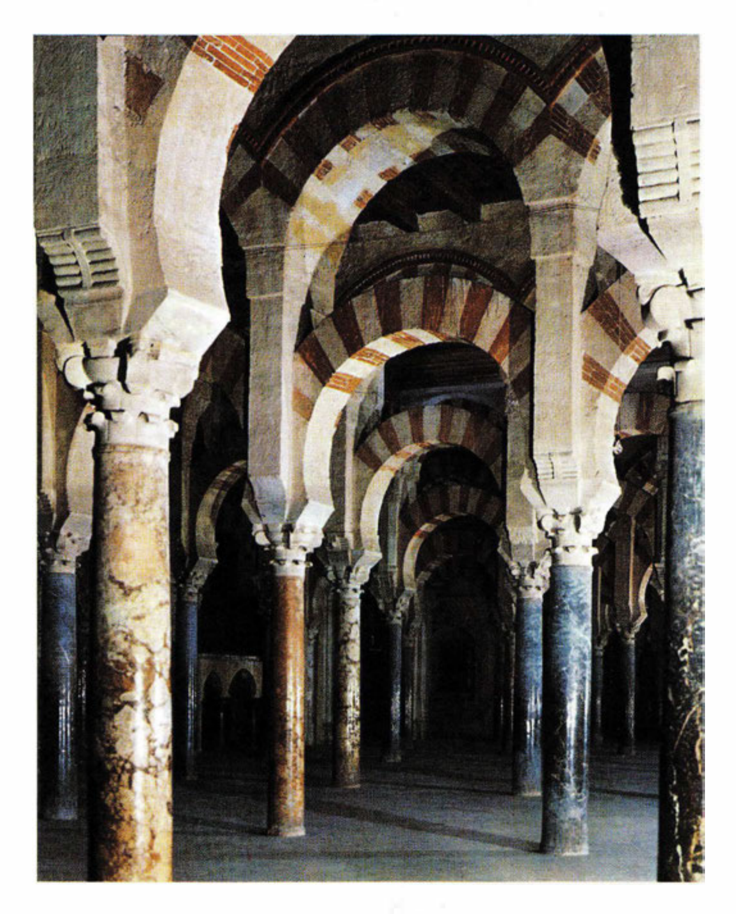
LÁMINA 10. Decoración de mocárabes en la Alhambra de Granada.

baja, desde los almohadones en los que se sentaban. Unos versos de Ibn Zamrak, de entre los muchos que se utilizaron para decorar la Alhambra, nos sirven para finalizar este tema, porque resumen muy bien la impresión que causa la Alhambra granadina: «Mira mi jardín, es como una desposada levantada en lo alto. La cúpula real tiene entre las estrellas un lugar. Un surtidor se alza y arroja flechas de felicidad. La belleza brilla aquí como los relámpagos...»

COMENTARIOS

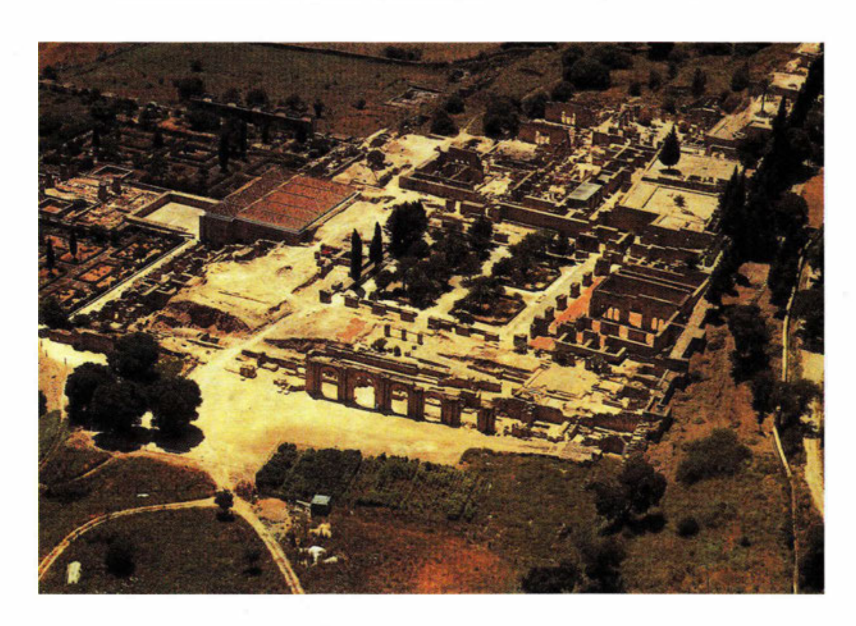


Naves de la Mezquita de Córdoba



En esta imagen vemos al fondo una parte del muro de la catedral renacentista. El sentido rítmico de sus dobles arcadas, repetido en todas las ampliaciones de la mezquita, puede apreciarse perfectamente. El sistema de soportes, que combina la columna con su capitel, sobre él el cimacio y sobre éste la pilastra, permite elevar considerablemente la altura de la sala de oración. Se pueden apreciar perfectamente tanto los arcos de medio punto superiores, como los inferiores de herradura que sirven de entibo. La utilización del ladrillo en las dovelas de los arcos, alternando con la piedra, crea unos efectos cromáticos que identifican a la mezquita de Córdoba. Tanto el sistema de soportes empleado como la forma en que se emplean los materiales son dos de los aspectos que hacen de la mezquita una de las grandes obras de la arquitectura universal.

Madinat Al-Zahra (Medina Zahara). Córdoba



Esta ciudad palacio, de la que estamos viendo una vista aérea de las excavaciones y una imagen de una puerta del salón durante su restauración, supuso la culminación del arte califal cordobés. Fue construida en el siglo X por Abd al-Rahman III en las cercanías de la ciudad de Córdoba, y a ella se trasladó tanto la residencia privada del califa como toda su administración. Durante sus años de esplendor fue visitada por embajadas de Bizancio, de los reinos cristianos y de otros reinos musulmanes, que admiraron su arquitectura y la organización urbana. En la puerta del salón vemos la utilización de arcos de herradura, con las dovelas alternando materiales, y la rica decoración, que fue uno de los aspectos más admirados de esta ciudad palacio, pues se realizó en placas de piedra caliza, y no de yeso, que se adosaron a los muros.

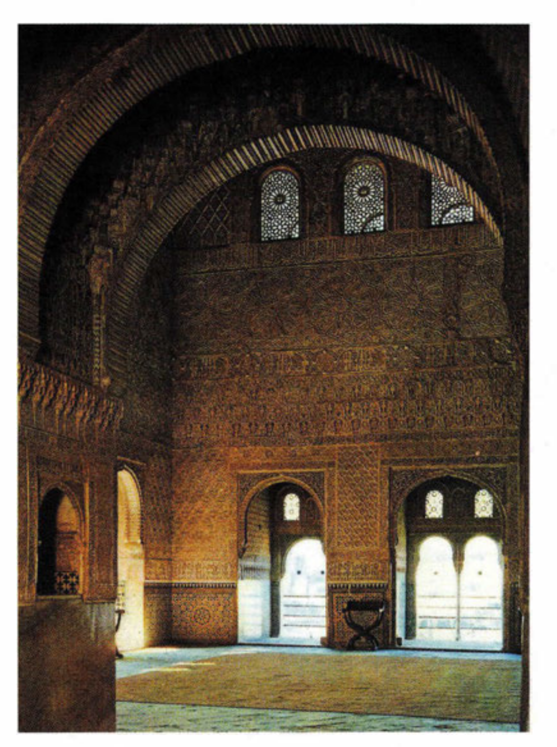


La Giralda de Sevilla



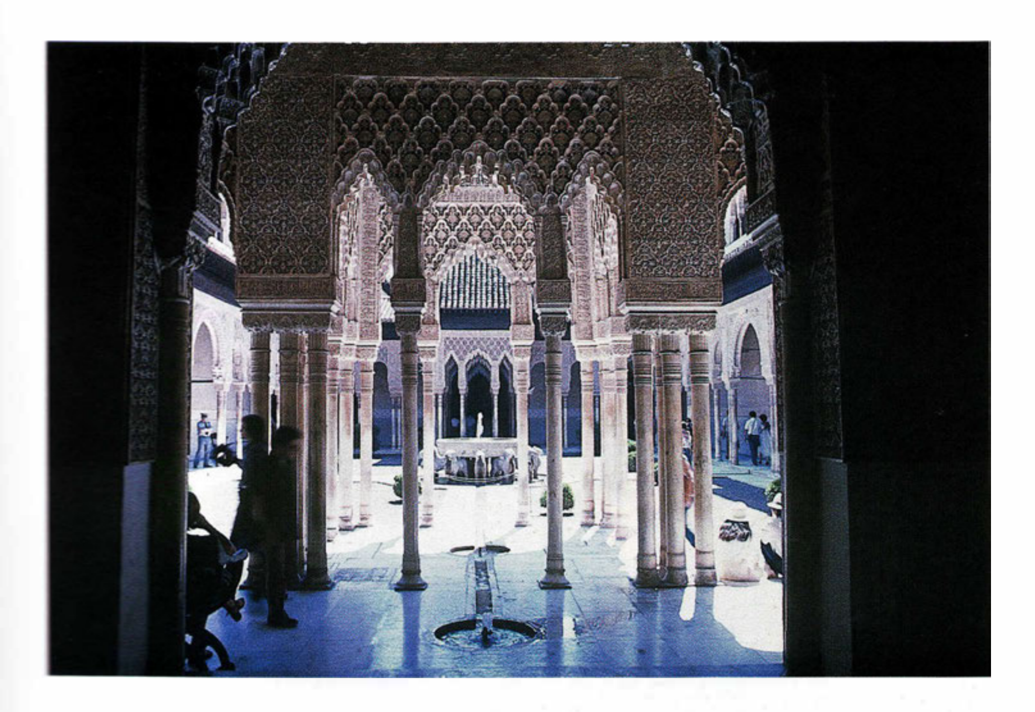
Esta torre fue el alminar o minarete de la mezquita aljama de Sevilla, que ocupó el lugar en que luego se construyó la catedral cristiana. Tiene por lo tanto una gran altura, necesaria para que los ciudadanos identifiquen el lugar de la mezquita y para llamar a la oración. La parte superior, con el cuerpo de campanas, es un añadido realizado en el siglo XVI con la finalidad de cristianizar la torre y convertirla en un emblema de la Sevilla del Renacimiento. En la parte almohade, construida a finales del siglo XII, la decoración tiende a acentuar la verticalidad de la torre, con un eje central muy desarrollado con vanos enmarcados por los característicos arcos lobulados, que crean los juegos de luces y sombras que nunca faltan en la arquitectura islámica. Ese gran eje central se enmarca con zonas del muro, llamados paños, en los que la decoración sigue la tendencia a la esquematización que caracteriza al arte islámico entrelazando en diagonal formas lobuladas, que forman rombos, hasta configurar unas superficies en las que un mismo motivo, continuamente repetido, consigue unos efectos de ritmo y movimiento que trasmiten esa sensación de que todo cambia y que hemos visto en otras obras a lo largo del tema.

Salón del Trono o Salón de Embajadores. Alhambra de Granada



Es el espacio más representativo de la parte pública del palacio. Se encuentra en el interior de la torre de Comares, que era una edificación anterior. Se le conoce con los dos nombres, de salón del trono y de los embajadores, porque salón de embajadores lo llamaban los cristianos. La importancia de este salón para la imagen de los sultanes nazaríes explica su riquísima decoración, que cubre todos los muros con yeserías, salvo el zócalo, decorado con azulejos. En la decoración de yeserías podemos ver los tres grandes tipos de decoración. Debajo de las tres ventanas con celosías corre un friso con decoración epigráfica, con versos que se han utilizado para interpretar simbólicamente este espacio. En el resto de los muros se combinan en distintos paños decoración de ataurique, es decir de formas vegetales esquematizadas, con decoración de lacería, que como recordarán es la que parte de formas geométricas que se van entrelazando. Una de las inscripciones que aparecen en este edificio de la torre con el salón del trono resume poéticamente, en versos de Ibn Zamrak, lo que le hace tan especial. Dice así: «Ha ennoblecido la Alhambra una noble torre que en el espacio ha colocado el más noble sultán. Torre fuerte que contiene un palacio: te preguntarás si es una fortaleza o una morada de recreo. En sus paredes hay inscripciones que sobrepasan los límites de la elocuencia, pues su belleza es indescriptible. ¡Mira y observa! Cada figura está proporcionada, las hay de dobles hileras y separadas por clases. Siempre que mires, verás dibujos que parecen que han sido bordados con oro y sobredorados...»

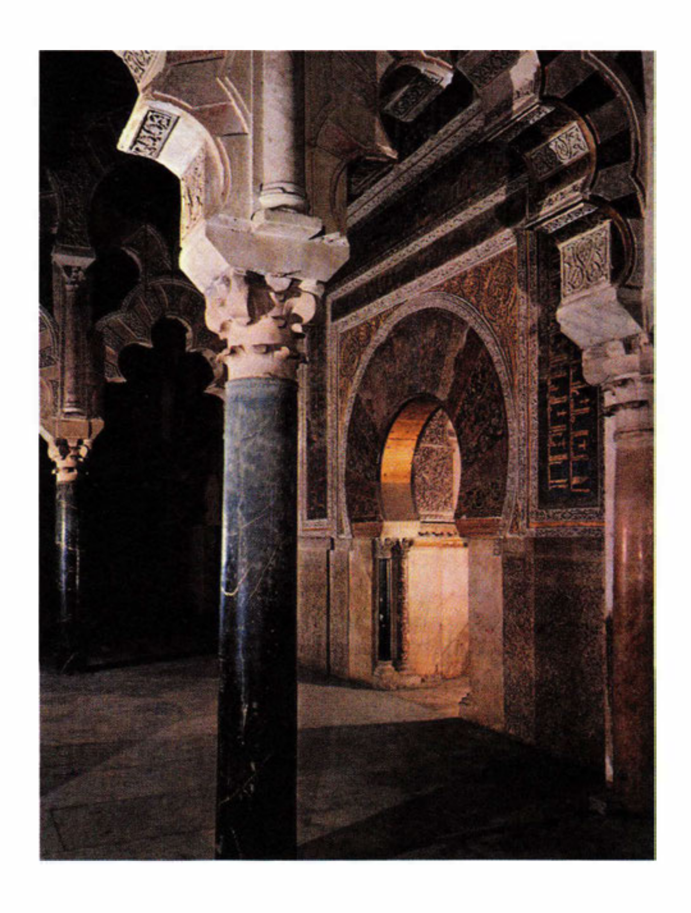
Patio de los Leones. Alhambra de Granada



En este patio, centro del «harem» o zona privada del palacio, en la que pudo haber una «madrasa» o escuela, así como biblioteca y oratorio, se conjugan todos los elementos configuradores del espacio que caracterizan a la arquitectura islámica de este periodo nazarí. Con la decoración en yeso y con las delgadas columnas se crean una serie de pantallas espaciales a través de las cuales percibimos la fuente central. Estamos contemplando el patio desde uno de los pabellones que avanzan sobre él, creando un eje visual que es el privilegiado para acceder a este patio disfrutando de toda su belleza. Los leones de la fuente central, que datan del siglo XI y fueron reutilizados aquí, son uno de los escasísimos ejemplos de escultura naturalista con representación de animales que se conocen del arte hispano musulmán, pues como hemos visto en el tema, este es un arte sin imágenes humanas ni de animales. De hecho, se trata de leones tan esquematizados en sus formas, que mal se puede hablar de naturalismo. Es importante reseñar de este patio, como de todos los de la Alhambra y el Generalife, el papel que juega el agua en la arquitectura. Es un agua que corre mansamente y que, como puede comprobar en la fotografía del patio de los Arrayanes, refleja los edificios, multiplicando su imagen para un mayor disfrute de los sentidos.

PRÁCTICAS

1. Explique a qué parte de la mezquita de Córdoba corresponde esta imagen. Céntrese en la función de los espacios, en las características de los elementos constructivos y su denominación, así como en la decoración.



2. Puesto que ha estudiado ya el arte medieval cristiano, analice cómo se refleja en la arquitectura la religión de cada pueblo, comparando la tipología de basílica con la de mezquita.

3. Señale con qué estilo del occidente cristiano se corresponden cronológicamente la construcción de la mezquita de Córdoba, la Giralda de Sevilla y la Alhambra de Granada. Elija un edificio cristiano de cada uno de estos siglos para comprobar las diferencias.

Unidad Didáctica III

EL ARTE EN LA EDAD MODERNA

Tema 10

El Renacimiento en Italia

El Renacimiento comienza en Italia en el siglo XV, en el mil cuatrocientos, por lo que denominamos arte del Quattrocento al de ese país a lo largo de ese siglo. Desde Italia el nuevo arte irradió al resto de Europa ya en el siglo XVI, en el Cinquecento, y fue adoptado por todas las cortes europeas. A lo largo del siglo XVI siguió siendo Italia el modelo a imitar. En este tema vamos a estudiar el arte italiano de los siglos XV y XVI, cuando el hombre quiso recuperar el arte de la Antigüedad clásica, superando con ello los siglos medievales. Es ese renacer de la antigüedad lo que dio nombre a la cultura y arte de esta época. Para explicar el proceso se ha recurrido a términos de la retórica antigua, y así se considera que en el Renacimiento lo que se dio con respecto a la Antigüedad fue una verdadera «aemulatio», emulación de los modelos antiguos que significa una nueva creación inspirada en obras anteriores.

Otra de las transformaciones que se dan reside en la nueva valoración del hombre. Ahora el hombre se considera el centro del universo, y todo se hace su medida. Pico de la Mirandola, en su obra *De la dignidad del hombre*, escrita a finales del siglo XV, ponía en boca de Dios las siguientes palabras dirigidas al hombre: «te coloqué en el centro del mundo, para que volvieras más cómodamente la vista a tu alrededor y miraras todo lo que hay en ese mundo. Ni celeste ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti». Son palabras que expresan muy bien el antropocentrismo que caracteriza la cultura del Renacimiento.

Podríamos poner muchos ejemplos de cómo ese pensamiento se plasmó en las obras de arte del periodo. Quizá la más famosa sea el hombre que Leonardo da Vinci inscribió en un círculo y un cuadrado, síntesis geométrica del universo cuyo centro es ocupado por el hombre.

Un buen ejemplo lo constituyen también los interiores religiosos, y pensamos que si el alumno compara el interior de una catedral gótica con

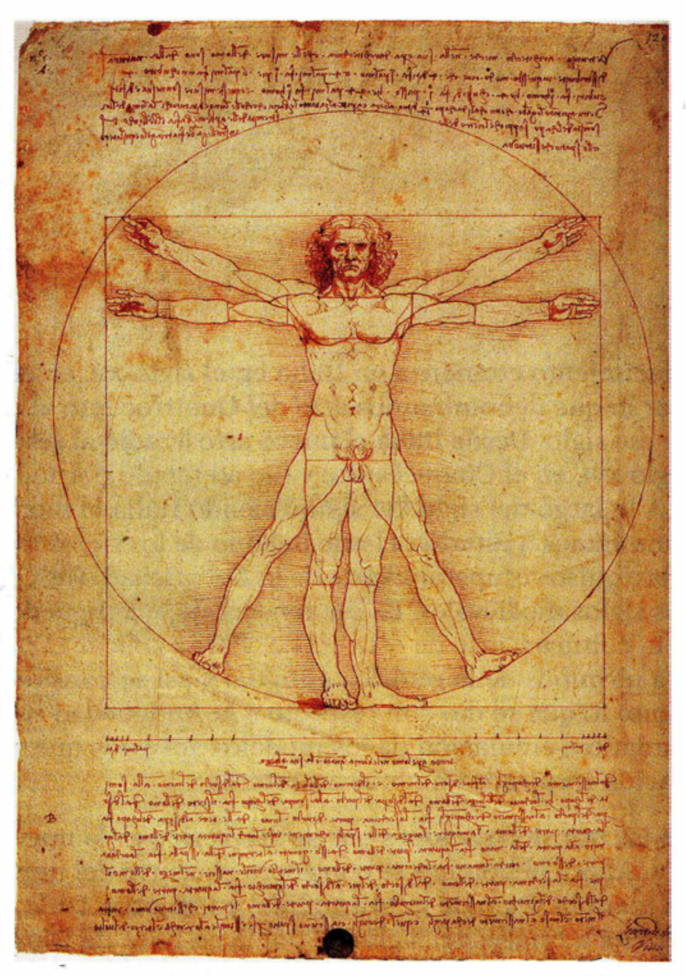


LÁMINA 1. Leonardo da Vinci, *Estudio de proporciones*. Venecia, Galería de la Academia.

el interior de la iglesia de san Lorenzo en Florencia, obra de Brunelleschi, comprobará de qué forma tan distinta se enfrenta el hombre al espacio religioso. En una catedral gótica el hombre está perdido ante la inmensidad de Dios, cuya luz llega oscurecida y filtrada a través de las vidrieras hasta un espacio imposible de percibir con claridad. En cambio, en la iglesia de Brunelleschi la luz es blanca e ilumina por igual todo el interior, pudiéndose apreciar la estructura arquitectónica en su conjunto. Los elementos de soporte son de color gris, como si quisieran expresar con claridad lo que es esencial en la construcción para sustentar el edificio, y el sistema de proporciones es perfectamente racional y medible.

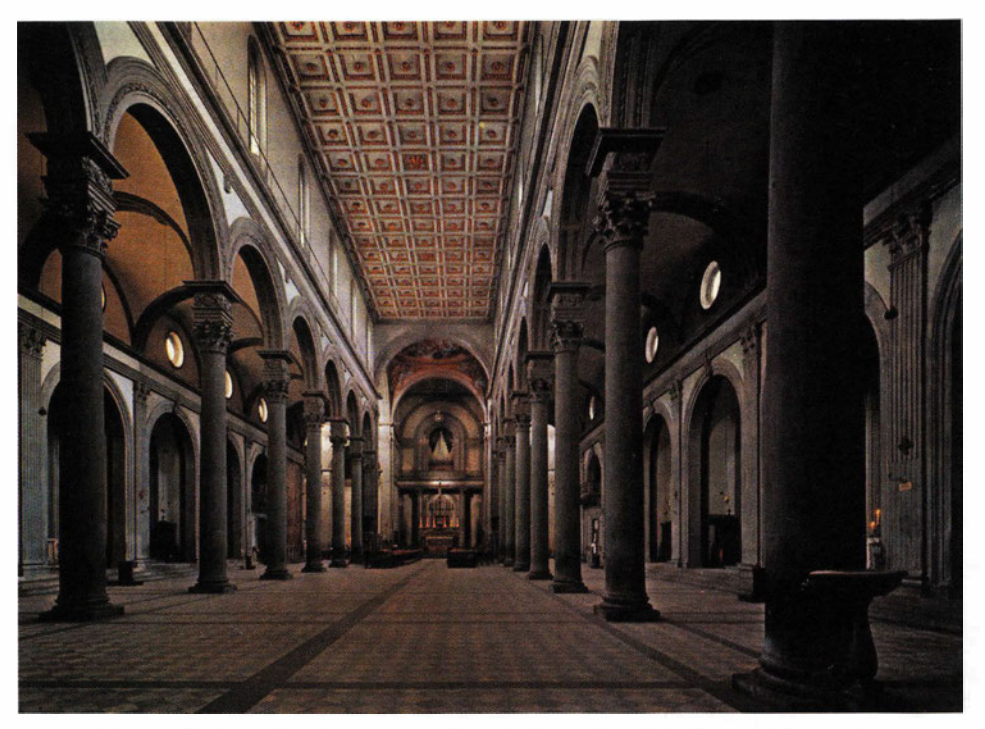


LÁMINA 2. Brunelleschi. Interior de la iglesia de san Lorenzo, Florencia.

La profesión del artífice, bien sea pintor, escultor o arquitecto, va a reflejar los cambios de la época. El artista medieval por lo general nos es desconocido, muy pocos firmaron sus obras, y los nombres que conocemos aparecen la mayor parte de las veces en los documentos, pero no en las obras. Ahora en cambio, en el Renacimiento, el artista comienza a firmar con orgullo sus obras, hasta llegar a la que ha sido llamada la época de los genios, con figuras como Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, verdaderos mitos como creadores incluso para sus contemporáneos. En el Renacimiento se recreará la figura del artista de corte, que construye para un príncipe una imagen de belleza y poder. Este artista cortesano formará parte del grupo de humanistas, filósofos, escritores o arqueólogos al servicio del mismo señor. Los pintores serán comparados con Apeles, que en la Antigüedad fue el pintor de Alejandro Magno, y tuvo todo el respeto y la admiración de su emperador: Tiziano por ejemplo, uno de los grandes pintores del Renacimiento, fue ennoblecido por el emperador Carlos V, convirtiéndose en una especie de Apeles moderno, pero no sólo por la genialidad en su arte, comparable a la que se contaba de Apeles, sino porque también se quiso establecer un paralelismo entre Carlos V y Alejandro Magno.

Independientemente de casos como éste, al que todos quisieron igualarse sin conseguirlo, lo que se dio en todo momento fue una reivindicación de su trabajo por parte del mismo artista. La sociedad renacentista reconoció su papel, y los grandes maestros fueron considerados parte de la grandeza de las ciudades en las que vivieron, según nos cuentan escritores e historiadores de ese tiempo. El arte se convirtió con mayor claridad que hasta entonces en un instrumento político, y los artistas mejor considerados fueron los que mejor conocían la Antigüedad y sus modelos, y eran capaces de crear un arte nuevo, «renacentista». Poco a poco los gremios dejaron de controlar el trabajo de los grandes artistas, aunque siguieron funcionando a lo largo de la época moderna. Se fue produciendo una autoestima creciente del propio trabajo, y una nueva valoración por parte de la sociedad de unos artífices capaces de materializar la imagen de una nueva época. El artista en el Renacimiento va a ser una inteligencia, una sensibilidad capaz de llegar a la genialidad, y no sólo unas manos que trabajan.

1. EL QUATTROCENTO

Todos estos cambios en el mundo del arte se produjeron en Italia a lo largo del siglo XV, pero hay otro esencial, del que hay que partir, que es que el Renacimiento revolucionó el sistema de representación de la realidad a través de la imagen con la invención de la perspectiva lineal. En Flandes, en el siglo XV también lo consiguieron los pintores basándose en la pura experiencia visual, pero en Italia va a tener una base científica. Antes de continuar, debemos aclarar que al hablar de perspectiva nos estamos refiriendo a la capacidad para representar la tercera dimensión, es decir, la profundidad, en una superficie plana, el cuadro.

En el Quattrocento se inventa la perspectiva lineal, con la que se crean composiciones pensadas para ser contempladas desde un punto de vista único, en las que todo se puede medir y todo responde a una escala. Por estas razones se la denomina también perspectiva monofocal, y perspectiva geométrica. Aunque la invención se atribuye al arquitecto Brunelleschi, fue Leon Battista Alberti, otro arquitecto y teórico, el que la codificó y escribió sobre ella. Según Alberti se trata de concebir la pintura como si fuera lo que vemos al abrir una ventana. Eso que vemos lo podemos imaginar como si nos situáramos en la base de una pirámide, mirándola desde debajo, con lo que veríamos al fondo el vértice de esa pirámide visual, en el que confluyen las líneas maestras de la composición. Ese vértice imaginario es lo que llamamos el punto de fuga.

Uno de los grandes pintores de los primeros años del Quattrocento, Masaccio, nos ha dejado una obra en la que podemos ejemplificar lo dicho. En la Crucifixión, pintada sobre el muro de la iglesia de santa María Novella en Florencia, si siguiéramos todas las líneas que marcan los casetones de la bóveda ante la que se sitúa esta Crucifixión comprobaríamos que confluyen en un único punto de fuga central al fondo. Por ser una composición en perspectiva tan perfecta y por el carácter clásico que tiene la arquitectura pintada se ha dicho que en esta obra pudo haber una colaboración de Brunelleschi. Efectivamente, se trata de la primera vez que el nuevo sistema perspectivo se aplica con esa monumentalidad a una pintura. En el imponente marco clásico, con bóveda de casetones, columnas de orden jónico y pilastras de orden corintio, aparece el Cru-

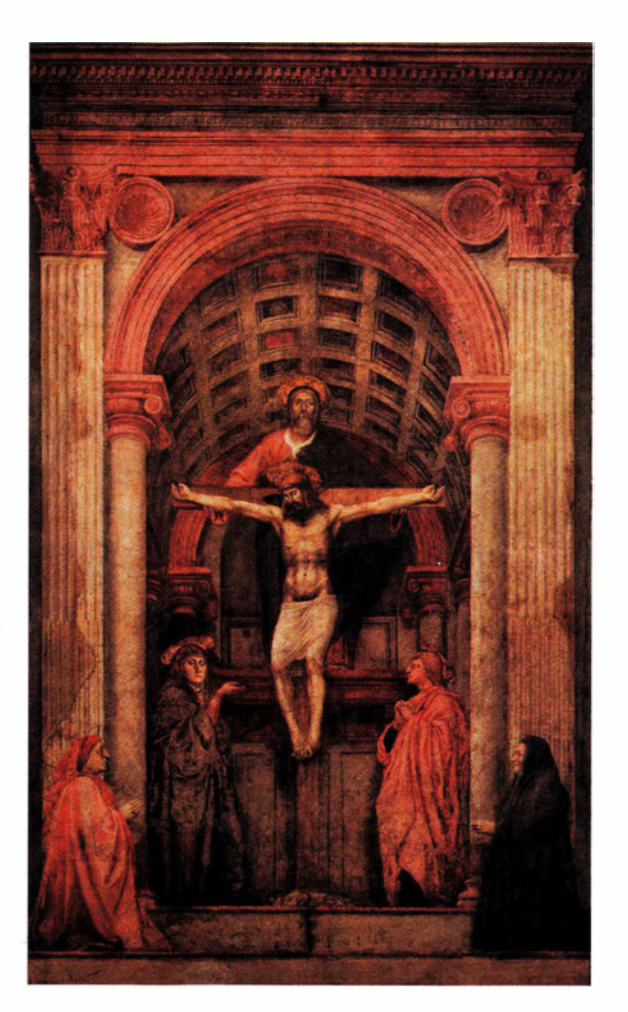


LÁMINA 3. Masaccio, *La Trinidad.* Santa María Novella, Florencia.

cificado con Dios Padre ocupando el eje central y a sus pies la Virgen y san Juan. Estas figuras forman un triángulo dentro de la escena religiosa, pero ese triángulo compositivo se prolonga fuera de esa escena para incluir al matrimonio que donó la obra, uno a cada lado arrodillados en actitud orante, que es como se representa a los donantes desde el periodo gótico.

Todo en esta obra habla del nuevo lenguaje artístico del Renacimiento, y no sólo por la perspectiva o la perfecta geometría de la composición, sino también por el realismo con que están tratados los personajes, que recuperan el volumen y la consistencia clásica de las figuras que había pintado Giotto en el siglo XIV.

Cuando los artistas del Renacimiento, gracias a las investigaciones matemáticas que se dan entre los científicos florentinos de ese tiempo, descubren la perspectiva, no creen estar inventando algo nuevo, sino recuperando algo que existió en la Antigüedad clásica, de cuya pintura los textos alabaron siempre el realismo. Esa búsqueda de realismo como decimos caracteriza a las artes figurativas del periodo, pero se lleva a cabo una selección de aquello que es más bello en la naturaleza. El realismo en la representación del espacio y de las figuras va a generar una investigación imparable. En lo que se refiere al espacio no sólo se va a emplear la perspectiva lineal, sino que también, a lo largo del Quattrocento, se va a experimentar con la perspectiva atmosférica, la que da profundidad mediante la degradación de luces y colores en función de la distancia, como si se interpusiera el aire entre las figuras y los fondos. Estas experimentaciones culminarán en la obra de Leonardo, el gran maestro renacentista de la perspectiva atmosférica.

Los intentos de representación del espacio de manera realista se van a dar también en la escultura, en concreto en los relieves. El mejor ejemplo son las terceras puertas para el Baptisterio de la catedral de Florencia, realizadas por Ghiberti, tan bellas que según Miguel Ángel merecían ser las puertas del Paraíso.

En los relieves de estas puertas, las arquitecturas representadas, por un lado responden a modelos ideales que todavía no se habían llevado a la práctica, como por ejemplo un templete circular del tipo del que en el siglo XVI realizará Bramante, y por otro permiten dejar muy explícito que se está empleando la perspectiva lineal, al marcar con esas formas arquitectónicas las líneas de fuga, tal como vemos en el detalle del encuentro entre Salomón y la reina de Saba. También hay intentos de perspectiva atmosférica, ya que el relieve se va difuminando en sus contornos conforme se quieren representar planos más alejados de nosotros.

Con respecto a lo que dijimos en la introducción sobre la profesión del artista, hay que señalar que Ghiberti es un buen ejemplo, pues no sólo se autorretrató en estas puertas, sino que también escribió una autobiografía. De estas puertas escribió que, de todas las suyas, era la más extraordinaria que había creado, y que había sido realizada «con la mayor habilidad, la mayor ponderación y el máximo espíritu de inventiva».

Florencia fue la ciudad en la que se creó el arte del Renacimiento, así que hablar de Quattrocento es hablar de Florencia. La obra más emblemática del siglo XV en esta ciudad es la cúpula de la catedral, de santa María del Fiore, construida por Brunelleschi. La catedral era gótica, en concreto su campanile lo había realizado Giotto, pero el crucero había quedado sin cubrir, así que Brunelleschi, desde 1418, se ocupó de construir una cúpula que supuso la superación del estilo gótico y la confirmación de Florencia como una «nueva Roma». El modelo fue en última instancia el Panteón de Roma, y se construyó gracias a un verdadero alarde técnico. Es una doble cúpula, más elevada al exterior que en el interior, lo que le dio unas dimensiones que permitieron escribir a Alberti que con su sombra era capaz de cubrir a todo el pueblo toscano. Al igual que sucede con muchas de las obras arquitectónicas del Renacimiento, esta cúpula transformó la imagen de la ciudad con su forma y su color. La linterna, en la que confluyen los blancos nervios, se convierte casi en




LÁMINA 4. Ghiberti, Puertas «del Paraíso». Baptisterio de Florencia.



LÁMINA 5. Brunelleschi. Cúpula de santa María del Fiore, Florencia.

un punto de fuga en el que también confluyen todas las miradas sobre la ciudad.

La arquitectura de Brunelleschi suma la recuperación de lo antiguo a una concepción científica del espacio basada en la perspectiva y en las proporciones. En esa misma línea de investigación hay que situar la obra de Alberti, que supone la consolidación del Renacimiento, a la vez que define un nuevo tipo de artista, erudito, científico, autor de tratados, y asesor de papas y de príncipes en problemas teóricos. En todas sus obras como arquitecto podemos comprobar el riguroso sistema de proporciones empleado. Son obras en las que nada puede añadirse ni quitarse sin romper la armonía del edificio, una armonía racional que es reflejo de la armonía cósmica. En la fachada de santa María Novella (ver comentario al final del tema) es capaz de lograrlo pese a tener que partir de una obra comenzada en estilo gótico. Como vemos, los arquitectos del Renacimiento frecuentemente tuvieron que terminar edificios anteriores, lo que condicionaba sin duda la creación de un arte verdaderamente nuevo.

La recuperación de la Antigüedad clásica no se había dado nunca a lo largo de la Edad Media con esta fuerza y con estos conocimientos. La



LÁMINA 6. Botticelli, *La Primavera*. Florencia, Galería de los Uffizi.

emulación de ese mundo antiguo fue el motor de muchos de los cambios culturales del Renacimiento, pero no hay que olvidar que los artistas trabajaron intentando romper con una tradición gótica que en realidad no desapareció a lo largo del Quattrocento. Se dieron pervivencias góticas en pintores como Fra Angelico, y recuperaciones goticistas en pintores como Botticelli.

En esta obra de Botticelli hay un sentido de la línea, una estilización de las formas y unas figuras que parecen no tener peso, que recuerdan el arte gótico y tienen poco que ver con la recuperación de la monumentalidad de las figuras de la pintura antigua que veíamos en la obra de Masaccio. Narra un tema mitológico, con Venus en el centro, sobre ella Cupido, y a su derecha el grupo de las Tres Gracias, en un espacio que carece de profundidad, en el que no se utiliza la perspectiva renacentista.

Como comprobamos, el Renacimiento no puede ser estudiado como un bloque, ni siquiera si nos limitamos a Florencia. Esta obra de Botticelli, en la que se trata un tema tan característico de esta época como es el mitológico, sin embargo no está pintada de acuerdo al sistema figurativo creado entonces, y fue realizada para un miembro de la familia de

los Médicis. Con ello entramos en una cuestión no planteada hasta ahora, que es la del mecenazgo. Hemos hablado de los cambios que se producen en la consideración del artista, pero nada de ello hubiera sido posible si no se hubiera producido un cambio en la clientela. Hablamos de mecenazgo porque, en esto como en tantas otras cosas, el modelo de nuevo se encuentra en la Antigüedad, ya que Mecenas se llamó el que fue protector de escritores como Virgilio y Horacio.

Los príncipes del Renacimiento hicieron del mecenazgo una de las claves de la historia del arte en el Renacimiento. Acogieron en sus cortes a humanistas, filósofos, escritores, historiadores y artistas, y financiaron sus obras, en las cuales se dejaba sentir la influencia del mecenas. Por ejemplo, en las obras que encargó el florentino Lorenzo el Magnífico se deja sentir la filosofía neoplatónica impregnando la poesía y el arte que salieron de esa corte, ubicada en el palacio Médicis de la Vía Larga en Florencia y en sus villas. Se puede concretar en un ideal de paz, de belleza que gira en torno a la luz y al sentido de la vista, de amor, de gusto por los temas mitológicos y por la Antigüedad que hemos podido ver en la obra de Botticelli. El prestigio que proporciona la obra de arte a su mecenas fue utilizado políticamente, y de nuevo el caso de Lorenzo el Magnífico puede servirnos de ejemplo, ya que envió a sus artistas a trabajar para el papa en Roma como una embajada política, y a estos artistas florentinos se debe la decoración de la zona inferior de los muros de la Capilla Sixtina.

La valoración del arte nuevo en las cortes del Quattrocento las convirtió en el caldo de cultivo en el que pudieron llevarse a cabo las grandes obras del periodo. La Florencia de los Médicis, la Milán de los Sforza, la Urbino de los Montefeltro, la Mantua de los Gonzaga... fueron ciudades estado en las que encontramos una utilización de la imagen y de la arquitectura destinada a la exaltación de la gloria y la fama de sus príncipes. En la *Cámara de los Esposos* de Mantua, pintada por Mantegna y que comentamos al final del tema se pueden ver muchas de las características de este arte de corte, como la fusión de Antigüedad clásica y presente histórico para la exaltación del héroe, forjado a sí mismo y capaz de fundar una nueva dinastía de gobernantes.

En la valoración del hombre en la cultura del Renacimiento uno de los argumentos fue el reconocimiento social de hombres capaces de alcanzar la gloria por sus acciones individuales. Entre esas figuras históricas se valoró especialmente al «condottiero», militar mercenario al servicio de los distintos gobernantes que, en muchas ocasiones, acabó haciéndose con el poder, como hizo Francesco Sforza, condottiero al

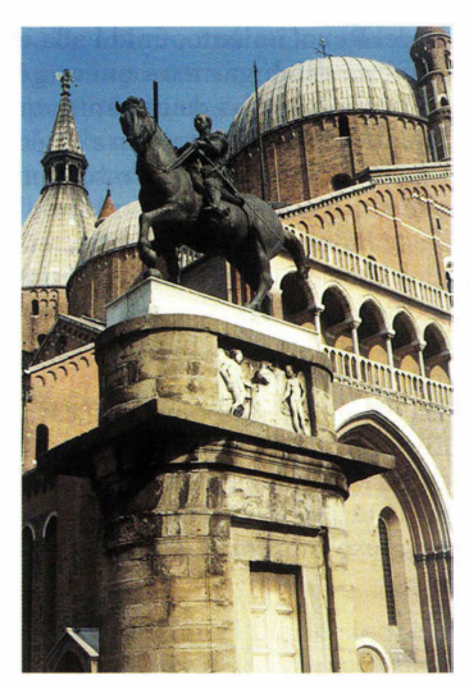


LÁMINA 7. Donatello, *Gattamelata*. Padua.

servicio de Milán en su lucha contra Venecia, que acabó siendo duque de Milán. Recordemos que para esa Milán de los Sforza trabajó Leonardo da Vinci. Los artistas legitimaron para la historia futura con su arte el poder alcanzado por las armas. Una de las mejores imágenes de un condottiero que nos ha dejado el Quattrocento es la del *Gattamelata*, en Padua.

El *Gattamelata* era Erasmo da Narni, jefe de los ejércitos venecianos, un condottiero a quien el Senado veneciano concedió un monumento en la plaza de Padua. Donatello realizó una escultura en bronce que es un retrato idealizado y heroico destinado a inmortalizar al héroe. Utiliza para ello la tipología del retrato ecuestre, reservado hasta entonces a emperadores y reyes, y ahora utilizado para un simple hombre que gracias a su virtud y su valor mereció la fama y pasar a la historia. El modelo de la Antigüedad vuelve a ponerse de manifiesto, ya que el referente clásico es la estatua ecuestre del emperador Marco Aurelio. El conocimiento del arte de la Antigüedad por parte de Donatello, que se puede comprobar en muchas de sus obras, le permitió este tipo de recuperación de una imagen clásica para construir la historia del presente.

El tipo de clientela del Renacimiento, unido a la exaltación de las virtudes y valores del hombre, dio lugar a un nuevo género que fue el del retrato. El retrato nació en las figuras de donantes que se representaban en la obra que ellos habían financiado, pero en el siglo XV, tanto en la pintura flamenca como en la italiana, el retrato se convirtió en un género autónomo. En Italia se cultivó mucho el retrato de perfil, siguiendo el modelo de las medallas y monedas de la Antigüedad clásica, destinado a celebrar los hechos gloriosos de los personajes representados. A mediados del siglo XV comienzan a aparecer los retratos en los que la figura ya no se representa de perfil, sino de tres cuartos, es decir, ligeramente girada, lo que permite una mayor precisión en la captación de los rasgos, y cada vez aparecen más detalles y símbolos para caracterizar la personalidad del retratado. El retrato no es un género exclusivo de la pintura, lo hemos visto en la escultura, con la del *Gattamelata*, y va a aparecer en la escultura funeraria, en la que, para ser más fiel a cómo fue en vida el difunto, se van a emplear incluso mascarillas mortuorias como molde para hacer los rostros.

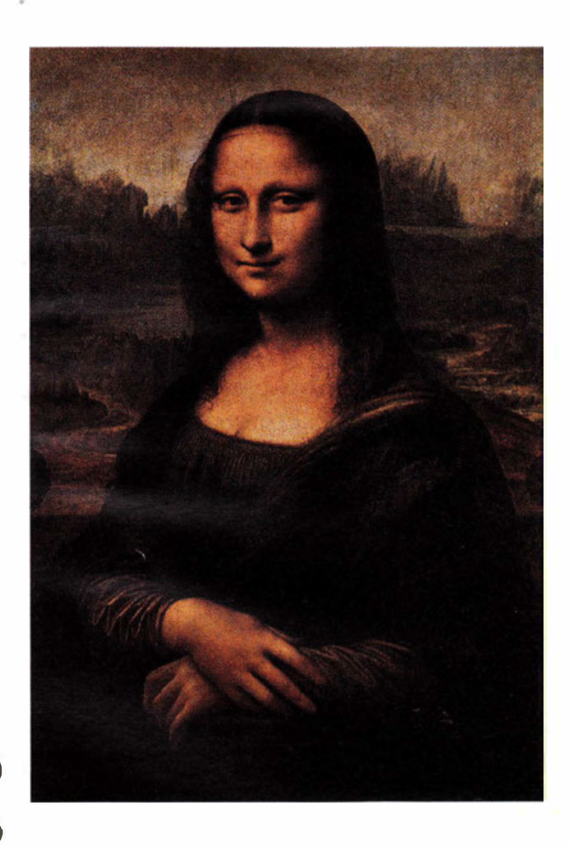


LÁMINA 8. Leonardo da Vinci, *La Gioconda*. París, Museo del Louvre.

El retrato es uno de los géneros en los que comprobamos cómo a lo largo del Renacimiento la pintura se independiza definitivamente de sus antiguos soportes, como habían sido el libro, el muro y la vidriera, y el cuadro como un objeto autónomo circula por las distintas cortes. Ejemplo de esa nueva movilidad de la pintura puede ser el retrato de Monna Lisa, la *Gioconda*, llamada así por ser esposa de Francesco del Giocondo, que Leonardo llevó consigo cuando se trasladó a Francia a trabajar para Francisco I.

Con esta obra iniciamos el estudio del arte del Cinquecento, ya que, aunque Leonardo murió en 1519, por lo que la mayor parte de su obra pertenece al siglo XV, él junto con Rafael, Bramante y el primer Miguel Ángel son los genios del llamado clasicismo, punto de partida del arte del siglo XVI.

2. EL CINQUECENTO

En torno al año 1500 se sitúa el Clasicismo, el momento del Renacimiento en el que la unión entre arte y ciencia alcanza su culminación y se crean obras en las que se considera que la Antigüedad ha sido emulada. Leonardo da Vinci es uno de los representantes de este momento. Fue un gran científico que avanzó lo que iban a ser grandes descubrimientos de los siglos futuros, como la teoría de la gravedad, el aeroplano o el submarino. Fue sabio en ingeniería, anatomía, música, óptica, botánica... y toda esa curiosidad científica se refleja en su pintura. Los estudios que hace de la naturaleza y del cuerpo humano incluyen también el de cómo los hombres expresan sus emociones a través del gesto, como podemos ver en la sonrisa de la *Gioconda*. El paisaje del fondo demuestra que para él la pintura «es composición de luz y sombras, combinada con las diversas calidades de todos los colores simples y compuestos», como escribió en su tratado. En este paisaje fantástico en el que parece querer mostrar todos los elementos de la naturaleza, se aprecia bien la maestría de Leonardo en el uso de la perspectiva atmosférica. La profundidad espacial que logra con ella se ve reforzada por la posición de la mujer, ligeramente girada y con las manos en primer plano, lo que va dando progresivos planos de profundidad que acentúan el realismo de esta obra, aunque sea un realismo idealizado como siempre sucede en el Renacimiento.

En la brillante corte de Milán de Ludovico el Moro, donde pintó algunas de sus obras maestras, como la *Santa Cena* y la *Virgen de las Rocas*, Leonardo coincidió con Bramante, que va a ser el arquitecto responsable de la nueva imagen triunfante de la Roma de los papas. En el siglo XVI

Roma sustituyó a Florencia como el primer centro artístico creador del arte nuevo, y los papas van a ser los mecenas capaces de identificar mediante las obras de arte la antigua Roma imperial con la Roma cristiana. Es la idea de Roma como centro del mundo, elegida para ello por los emperadores romanos, lo mismo que fue elegida como sede de la Iglesia por san Pedro, lo que dota a esta ciudad de unas connotaciones de universalidad que se van a reflejar en el arte y la arquitectura. Uno de los ejemplos mejores es el del Templete de san Pietro in Montorio, obra de Bramante construida sobre el lugar en el que se creía que había sido crucificado san Pedro (ver comentario al final del tema).

Bramante fue también el arquitecto que diseñó la nueva basílica de san Pedro, con una estructura de planta central en forma de cruz griega, es decir, que los brazos de la cruz son iguales, y cubierta con cúpulas. Después de Bramante hicieron proyectos para san Pedro otros arquitectos, y quien construirá finalmente la gran cúpula central fue Miguel Ángel, quien sigue en parte el proyecto de Bramante, aunque la cúpula domina todo el



LÁMINA 9. Miguel Ángel. Cúpula y ábside de san Pedro del Vaticano, Roma.

organismo arquitectónico y desde entonces se convierte en el referente visual que condiciona todos los proyectos posteriores para san Pedro, como veremos en el Barroco. Esta cúpula es visible desde muy lejos y parece quedar suspendida encima del tambor como símbolo celeste. En la fotografía vemos parcialmente los muros de la cabecera, con sus fuertes pilastras de orden gigante, llamadas así por abarcar más de un piso con su altura, en el muro continuo que proyectó Miguel Ángel para envolver el edificio.

El tercer artista que fue considerado como un genio en este momento tan armónico del Renacimiento fue Rafael. En su pintura se da un equilibrio de formas que le convirtieron casi en un mito, ya que consigue una gran armonía entre las figuras y el espacio en que se mueven. Al igual que Bramante y que Miguel Ángel, uno de sus principales patronos fue el papa Julio II, que le utilizó para volver a decorar las Estancias Vaticanas de acuerdo con los nuevos ideales clásicos destinados a hacer renacer a Roma como centro del universo. En la *Escuela de Atenas*, pintada para la Estancia del Sello consigue una identificación perfecta entre Antigüedad clásica y Renacimiento.

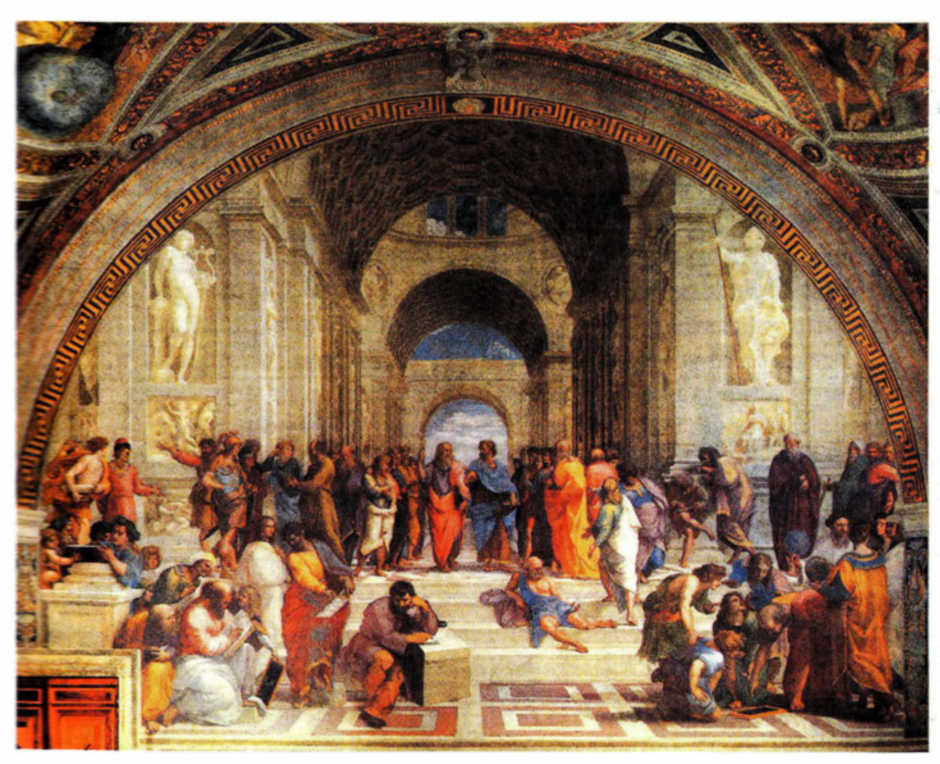


LÁMINA 10. Rafael, *La Escuela de Atenas*. Roma, Vaticano.

En esta obra, algunos de los genios del Renacimiento se representan como si fueran los grandes sabios de la Antigüedad. Así, Euclides, que se agacha en el extremo a nuestra derecha para escribir sobre una tablilla, adopta los rasgos de Bramante. El rostro que mira hacia nosotros en este mismo grupo es Rafael. El centro de toda la composición lo ocupan Platón y Aristóteles, y la figura de Platón es Leonardo da Vinci. En el primer plano, apoyado melancólicamente sobre un bloque de piedra mientras escribe, aparece Miguel Ángel reencarnando a Heráclito. Es posible identificar a otras figuras, pero con éstas basta para apreciar esta pintura al fresco como una de las que mejor sintetizan el espíritu del Renacimiento. Además de los significados hay que mirar cómo está compuesta la obra para entender la admiración que suscitó. Un espacio monumental, que puede recordar el de las ruinas romanas, sirve de marco a las figuras, y esa arquitectura toma elementos de obras de Bramante, con lo que este arquitecto es celebrado aquí como el gran constructor de la Roma triunfante de los papas. Podemos ver en ella la perspectiva lineal, con un punto de fuga central que coincide con Platón y Aristóteles, llevando nuestra atención hacia esos dos filósofos, y como es la filosofía el saber que aquí se representa, los personajes dialogan, leen y escriben. La filosofía antigua y el humanismo cristiano del Renacimiento se funden en esta obra, que nos transmite la imagen de un universo en armonía.

Si Rafael fue el pintor equilibrado, capaz de satisfacer todas las normas y de crearlas, Miguel Ángel es el genio excéntrico y desequilibrado, capaz de transgredir continuamente las normas en la búsqueda de nuevas formas de expresión. Su vida fue además mucho más larga, ya que no muere hasta 1564, con lo que el arte del siglo XVI y su evolución es imposible de entender sin él. Miguel Ángel fue pintor, arquitecto y, sobre todo, escultor porque él se consideraba sobre todo escultor, no porque no realizara obras universales como arquitecto y pintor. Baste recordar su labor como arquitecto en san Pedro del Vaticano a la que nos hemos referido ya, y, como pintor, la decoración de la Capilla Sixtina. Desde el equilibrio de obras como la *Piedad* del Vaticano, en la que todo el grupo se puede inscribir en una pirámide perfectamente equilibrada, hasta la *Piedad Rondanini* en la que la belleza formal carece de interés porque lo que importa es la expresión del sentimiento que funde en el abrazo a las figuras, han transcurrido muchos años, en los que no sólo ha cambiado el arte de Miguel Ángel, sino la religión católica.

La aparición de la Reforma protestante llevó a la Iglesia católica a responder a ella con lo que llamamos Contrarreforma, cuya incidencia en las artes trataremos en los temas siguientes. Lo que nos interesa, para

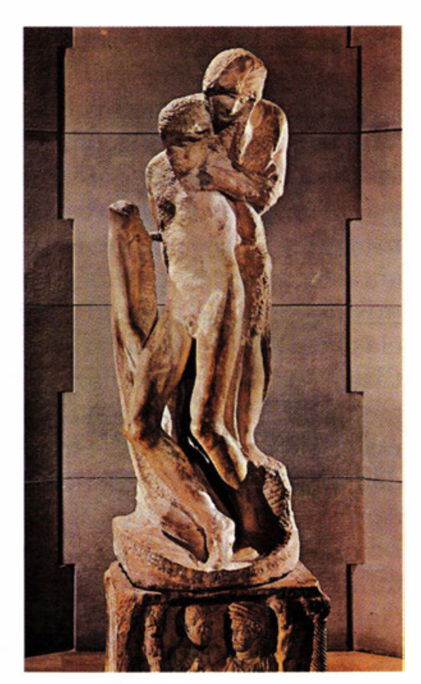



LÁMINA 11. Miguel Ángel, *Piedad*. Basílica de san Pedro del Vaticano, Roma. *Piedad Rondanini*. Milán, Castillo Sforza.

entender el arte de Miguel Ángel, es que el siglo XVI fue un siglo de profundas crisis espirituales y él fue uno de sus testigos privilegiados por los círculos culturales con que se relacionó. Todas las tensiones espirituales se reflejan en su arte, y no podríamos entender por ejemplo el cambio que se produce entre los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina y el Juicio Final de la misma capilla si no supiéramos que estamos en un mundo católico que se tiene que defender sin tregua de los enemigos de la fe, sean éstos protestantes o turcos. La capacidad de Miguel Ángel para trasmitir los sentimientos de un hombre atormentado, que le llevan a deformar las figuras buscando ante todo la expresión del profundo dolor interior, es lo que la historiografía ha llamado la «terribilitá». La Capilla Sixtina es ejemplar en ello, pero si recordamos al colérico *David* que debe hacer gala de todo su dominio para enfrentarse a Goliat, o al *Moisés* terrible y poderoso con las tablas de la Ley, entenderemos que Miguel Ángel supo extraer del bloque de piedra las pasiones del alma de una forma que ningún otro escultor ha superado.

La influencia de Rafael y de Miguel Ángel fue tan grande en el siglo XVI que se convirtieron en modelos a imitar. Los pintores dejaron de

copiar del natural para inspirarse en las obras de estos dos artistas. Comenzaron así a pintar «a la maniera de» Miguel Ángel o de Rafael, y de ahí procede el nombre de Manierismo, estilo que define muchas de las manifestaciones del arte del siglo XVI. La muerte de Rafael, en 1520, se ha venido considerando como punto de partida del Manierismo, pero ya antes algunos pintores habían empezado a romper con las reglas del modelo clásico, porque lo que define al Manierismo como una tendencia dentro del arte del siglo XVI es precisamente que, aunque utilice el mismo lenguaje que el Renacimiento (perspectiva, modelos del mundo clásico...) lo hace sin las reglas que se habían llegado a establecer en el Clasicismo. Por ejemplo, si volvemos a mirar la *Escuela de Atenas* de Rafael vemos la utilización de la perspectiva central, y cómo todas las figuras se relacionan en el espacio armónicamente. Ahora miremos la obra de Parmigianino reproducida en la parte práctica, y comprobaremos que carece de esa perspectiva central, pensada para un ojo único e inmóvil. Lo que queremos decir con este ejemplo es que la perspectiva se sigue utilizando, pero se investigan otras posibilidades de representación espacial.

En la experimentación que caracteriza al arte manierista, pintores y escultores dejaron de inspirarse en la naturaleza. Por ejemplo, para la representación anatómica de los cuerpos el modelo será Miguel Ángel, y no el estudio del natural como lo había sido hasta entonces en el Renacimiento. Se pinta «a la maniera de», y ese olvido de la naturaleza como modelo es lo que hizo que la pintura manierista fuera muy mal valorada por la historiografía posterior.

En general, aparte de la inspiración en unos maestros anteriores, el arte manierista es un arte intelectualizado, elitista, en el que se complican mucho los significados de la imagen. Las composiciones tienden a fragmentarse, como si cada grupo de personajes se pudiera aislar por carecer de relación formal con el contiguo. Las luces dejan de querer imitar la luz natural, y son luces artificiales que a veces parecen iluminar el cuadro desde distintos lugares, como si hubiera distintos focos de luz. Las figuras se estilizan y alargan porque se consideran más bellas, en lo cual por un lado siguen lo que hizo Miguel Ángel en algunas de sus obras, y por otro recuperan formas goticistas que parecían ya superadas. El refinamiento cultural y la elegancia de este arte le hizo muy apreciado por cultos clientes, capaces de valorar tanto los temas de difícil interpretación y la perfección técnica de unos artistas que hicieron alarde de poseer una gran facilidad y rapidez en la ejecución de sus obras, como la misma historia de la pintura que en este siglo culmina con las *Vidas* que de los artistas escribió Vasari.

En la arquitectura manierista se rompe también con el sentido de unidad espacial buscado por el Renacimiento, se altera la lógica de la construcción al hacer que la decoración disfrace qué es lo que soporta el peso de un edificio, se experimenta con el color y con los órdenes... Sin embargo, es más difícil hablar de una tendencia manierista en arquitectura que en pintura. Casi son ejemplos puntuales, ya que el siglo XVI mantuvo una búsqueda del clasicismo arquitectónico y la creación de reglas, tal como demuestra la proliferación de tratados de arquitectura y el nacimiento de las Academias.

Ejemplo de la experimentación en la arquitectura, pero sin romper con el modelo clásico es la obra de Palladio. Este arquitecto veneciano fue uno de los que en este siglo intentó formular cómo debía ser un templo moderno. El prestigio que habían tenido las iglesias de planta central en el pleno Renacimiento, como hemos visto con los proyectos de Bramante y de Miguel Ángel para san Pedro, va a decaer por cuestiones funcionales. La Contrarreforma católica, puesta en marcha después del Concilio de Trento, fomentó la predicación, y aparecieron nuevas órdenes religiosas, como la de los Jesuitas, perfectos representantes de la iglesia militante que debe llegar a todas las almas mediante la predicación y la administración de los sacramentos. Para todo ello eran más adecuadas las plantas longitudinales, en las que cabían muchos más fieles que en las iglesias de planta central. Del espacio religioso en la Contrarreforma hablaremos en el tema del Barroco. Ahora seguimos con Palladio y con la continuidad en la búsqueda del clasicismo que coexiste en el siglo XVI con el Manierismo en arquitectura.

La *Villa Rotonda* demuestra el conocimiento que tuvo Palladio de la arquitectura antigua. Sus cuatro frentes recuerdan los frontones de los templos romanos, e incluso se cubre con una cúpula, que según Palladio tenía un origen doméstico. Es una obra perfecta en sus proporciones, con una gran coherencia espacial y perfectamente integrada en el paisaje desde la colina en que se construyó. Es uno de los mejores ejemplos de villas del Renacimiento, que, desde el siglo XV, habían construido los grandes señores en las proximidades de las ciudades como lugar de retiro y de recreo.

La pintura del siglo XVI no queda completa si no hablamos de Venecia, pues los pintores de esta ciudad crearán unas obras de enorme influencia para la pintura renacentista y barroca. La razón es que, frente al predominio de lo lineal en la pintura florentina y romana, en Venecia es la luz y el color lo que construye las formas en la superficie del lienzo. Adoptan además la técnica de la pintura al óleo, como habían hecho los pin-



LÁMINA 12. Palladio, *Villa Rotonda.* Vicenza.

tores flamencos del siglo XV, lo que les permite crear tonalidades de color en función de cómo la luz incide sobre él, y una riqueza de matices hasta entonces desconocida. Es una pintura en la que la belleza llega al espectador a través de los sentidos, pues en ella es más importante la capacidad de crear una belleza sensual que la de hacer pensar al espectador. Tiziano, uno de sus mayores representantes, llamaba «poesías» a sus obras de tema erótico y mitológico, demostrando con ello que pretendía transmitir emociones y sentimientos antes que narrar una historia. En la obra de Tiziano sí hay un deseo de naturalismo, de reflejo de la naturaleza y un equilibrio en las composiciones plenamente renacentista. En cambio en la obra de Tintoretto, otro de los grandes pintores venecianos de este siglo, se aprecian características del Manierismo, en el tratamiento de los cuerpos «a la maniera» de Miguel Ángel, en las luces artificiales, en la fragmentación de las composiciones... todo ello integrado en una luminosidad típicamente veneciana del color, y en una enorme capacidad para la representación del espacio.

COMENTARIOS

León Battista Alberti.
Fachada de santa María Novella, Florencia



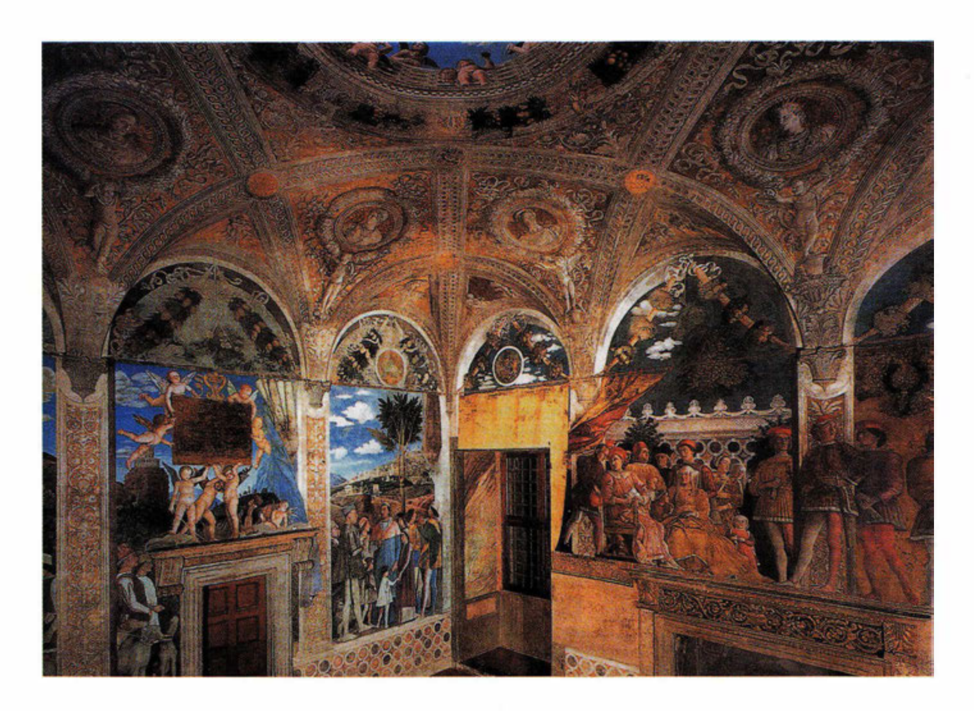
En esta fachada Alberti demuestra admirablemente cómo la arquitectura del Renacimiento no supuso solamente una recuperación del arte clásico, sino que también supo integrar la tradición medieval. El empleo de mármoles de colores para dibujar los elementos arquitectónicos había sido muy frecuente en la arquitectura medieval italiana, como puede recordar el alumno si piensa en la fachada que veíamos de la catedral de Pisa, o en la misma catedral gótica de Florencia, que reproducíamos al hablar de la cúpula de Brunelleschi. Su origen está en la Antigüedad romana, pero había también toda una tradición medieval que aquí no se rompe. Con esos mármoles de colores Alberti hace explícita la proporción utilizada, basada en el cuadrado. Toda la fachada se puede inscribir en un cuadrado, la parte central del cuerpo superior se puede inscribir en otro cuadrado, igual en su medida a los dos en que podríamos dividir el cuerpo inferior, y los mármoles nos recuerdan que toda la fachada se puede dividir en cuadrados menores. Aunque en la zona inferior Alberti debió adaptarse a lo ya construido, supo crear una obra en la que refleja lo esencial de su teoría arquitectónica, que consiste en que en un edificio debe existir la llamada «concinnitas», término que se podría traducir como la necesaria armonía entre las partes y de las partes con el todo.

Donatello, *Cantoría*. Florencia, Museo de la Catedral



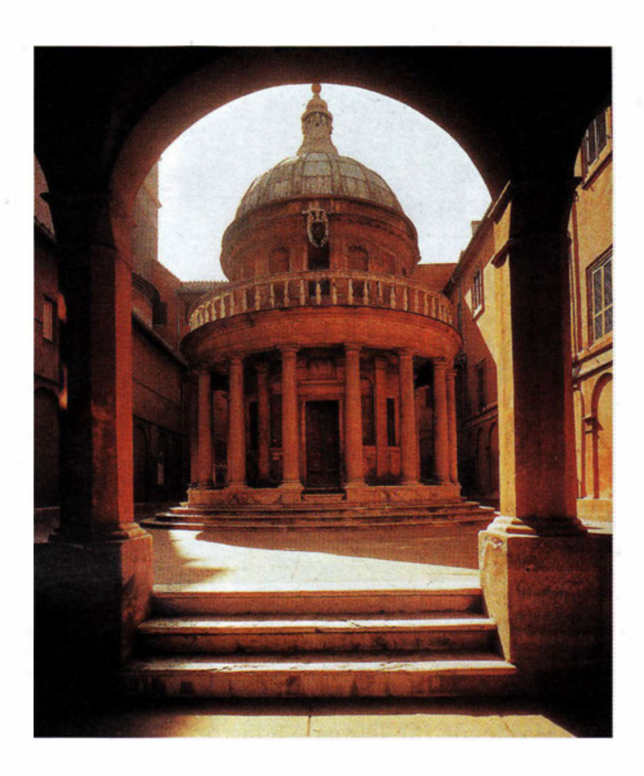
Donatello fue un escultor ya muy valorado en su siglo y luego comparado a Miguel Ángel. Perteneció al círculo de Brunelleschi, con el que viajó a estudiar los restos de la antigua Roma, y Alberti le consideró igual a cualquier artista de la Antigüedad. Su conocimiento del arte clásico se refleja en esta cantoría, realizada para la catedral de Florencia. La influencia es de los sarcófagos romanos, en los que los niños danzaban en la morada de los bienaventurados. Un ritmo casi dionisiaco parece haberse apoderado de los niños danzantes que se mueven por detrás de las columnas del primer plano, mostrando el gusto de Donatello por la complejidad en las composiciones. Su dominio de la técnica se pone de manifiesto en la diferente gradación del relieve, desde el altorrelieve de los primeros planos hasta el bajorrelieve, apenas diferenciado del fondo, de los planos más alejados, con lo que logra dar un efecto de profundidad espacial que nos indica que estamos ante una obra plenamente renacentista. La emulación del arte antiguo, la perfección técnica, el realismo con que representa los cuerpos y las expresiones, y el culto a la belleza que late en esta obra hacen de ella una de las más representativas del Quattrocento italiano.

Mantegna. Cámara de los esposos, Palacio Ducal de Mantua



Cuando Andrea Mantegna fue llamado a la corte de los Gonzaga en Mantua para servir en exclusividad a esta familia como pintor, se confirmó el profundo cambio que se había producido en la profesión del artista en el Renacimiento. Su obra más importante al servicio de los Gonzaga es esta llamada cámara de los esposos, que en origen debió de servir de lugar de recepciones y sala de música. Mediante la pintura creó una estancia en la que los elementos arquitectónicos son fingidos para dar la impresión de que el espacio se abre al exterior en uno de sus muros. Este ilusionismo espacial responde al deseo de que el espacio figurativo parezca una prolongación del espacio real, lo que le lleva por ejemplo a repetir los motivos decorativos del zócalo en el fondo de la escena que se representa a nuestra derecha, que es la de la familia de los Gonzaga. Este retrato colectivo está destinado a la exaltación del héroe Gonzaga como fundador de una dinastía, que ha abandonado las armas y ejerce su poder para garantizar la prosperidad de su pequeño estado. La utilización política del arte por parte de los príncipes del Renacimiento se ve también en cómo Mantegna, siguiendo el programa iconográfico marcado por su mecenas, pinta, mediante relieves fingidos, una verdadera galería de emperadores romanos en el techo de la estancia, como fundamento histórico de la grandeza presente y futura.

Bramante. Templete de san Pietro in Montorio, Roma

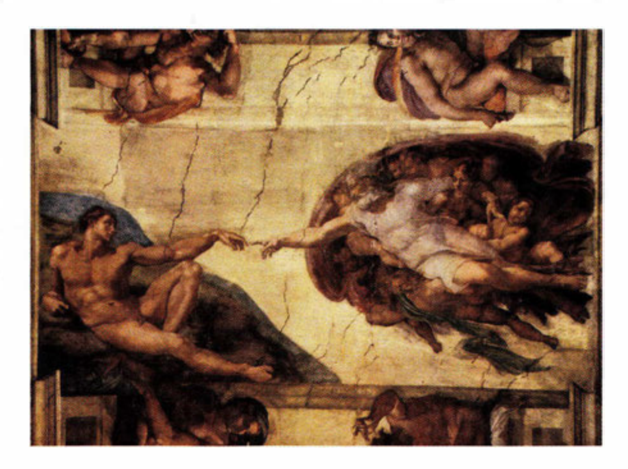


Esta obra, financiada por los Reyes Católicos, fue construida en el convento de san Pietro in Montorio, del que eran patronos los monarcas españoles. En ese lugar, según decía la tradición, había sido crucificado san Pedro, primer pontífice de Roma. En esta obra, el círculo es la base de la composición, y Bramante proyectó incluso un patio circular para que la rodeara, aunque no se llegó a hacer. El círculo es símbolo de la divinidad como la cúpula lo es de la esfera celestial, y por eso se emplean aquí. El carácter simbólico de esta obra se ve también en cómo recupera la arquitectura antigua, ya que circulares fueron algunos edificios religiosos de la Antigüedad (toloi), y el orden dórico, que es el empleado en el templete, era el que se recomendaba en el Renacimiento para las iglesias dedicadas a los santos del género masculino, santos siempre de una gran fortaleza. Desde el punto de vista formal, el eje viene señalado por la linterna, y ese eje funcionaría como una especie de punto de fuga que hace perfectamente racional y comprensible el sentido de la proporción que rige en este pequeño edificio. La luz resbala sobre las formas circulares igual que parece hacerlo nuestra mirada, y todo es percibido como una unidad perfecta en la que nada sobra ni falta, y en la que no hay transiciones bruscas entre unos elementos y otros. Incluso la balaustrada no tiene más función que la visual (nadie se va a apoyar en ella), conectando armónicamente el cuerpo inferior con el superior.

Miguel Ángel. Capilla Sixtina, Roma, Vaticano

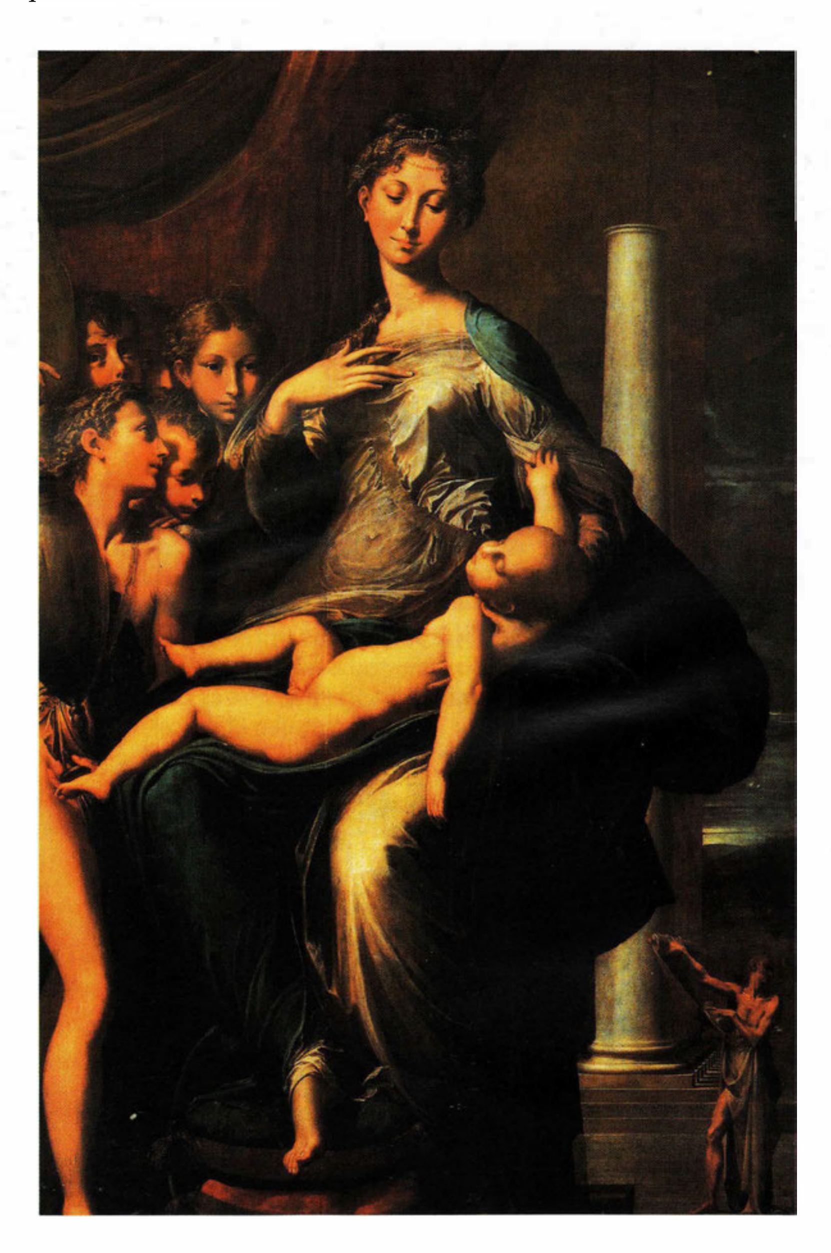


Vemos aquí las pinturas al fresco con que Miguel Ángel decoró la Capilla Sixtina. La bóveda la pintó entre 1508 y 1512, y el Juicio Final que aparece al fondo al final de la década de los treinta. El techo representa escenas que van desde la Creación hasta que el hombre recibe los Mandamientos de Moisés. Una de ellas es la creación de Adán, que vemos en detalle, en la que Dios y el hombre, creado a su imagen y semejanza, se sitúan en un espacio indeterminado, sin ninguna referencia espacial, y las figuras muestran la terrible tensión del momento en que, al contacto con la mano divina, el hombre va a nacer a la vida. En esta bóveda a veces parece que las figuras pueden desplomarse sobre nosotros, ya que la pintura se ha desvinculado por completo de la arquitectura rompiendo los límites del marco arquitectónico. Inestables, patéticas y en cierta forma inseguras, presentan unas anatomías rotundas, aprendidas por el pintor de los estudios del natural, que contrastan con la profunda espiritualidad que transmiten. Las arquitecturas fingidas con que divide las pinturas del techo desaparecen por completo en el Juicio Final, como si la capilla no estuviera cerrada y pudiéramos ver lo terrible de un Cristo justiciero que, con su brazo derecho levantado, desencadena el movimiento de toda la composición. En ese momento el hombre conoce su destino para la eternidad y, mientras unos ascienden, otros son condenados al infierno. El sentido trágico que transmite la desarticulación de grupos y figuras, carentes de relación entre ellos, habla de la soledad del hombre en el momento del Juicio Final.



PRÁCTICAS

1. Analice formalmente la *Madona del cuello largo* de Parmigianino. La luz, el color, la composición y el tratamiento de la figura humana le deben dar las pautas necesarias para identificarla como una pintura manierista.



2. Compare la *Bacanal de los andrianos*, de Tiziano, con el *Lavatorio de los pies*, de Tintoretto. Utilice los mismos instrumentos de análisis que para la obra anterior, es decir, cómo tratan la luz y el color, y cómo sitúan a los personajes en el espacio y los relacionan entre ellos. Establezca las semejanzas y las diferencias.





3. Resuma las consecuencias que tuvo para el arte del Renacimiento el deseo de emular el modelo de la Antigüedad, y ejemplifíquelo con elementos formales que pueda comprobar en las obras reproducidas.

Tema 11

El Renacimiento en Europa

Los cambios en el arte que hemos visto al hablar del Renacimiento italiano se expandieron al arte europeo a lo largo del siglo XVI, por lo que los términos que vamos a utilizar normalmente son los de Clasicismo y Manierismo, los que corresponden a ese siglo, para definir el estilo. Los principales mecanismos de difusión de los modelos italianos fueron los viajes de los artistas, la importación de obras italianas, las imágenes de los libros impresos, y el gusto de unos clientes conocedores del arte italiano y deseosos de incorporarlo a sus palacios y colecciones.

En general fueron las cortes de los monarcas europeos las que marcaron esta fascinación por el arte italiano. La corte de Rodolfo II en Praga, de Francisco I en Fontainebleau, de Isabel I en Londres, o de Felipe II en Madrid atrajeron a grandes artistas italianos para construir sus edificios. El papel de la nobleza fue también determinante, y por ejemplo no se puede entender la introducción del Renacimiento en España sin hablar de la familia de los Mendoza y su mecenazgo artístico.

El arte renacentista tuvo que coexistir e integrarse en las tradiciones artísticas de cada uno de los países, lo que dio lugar a formas que sintetizaron la fuerte tradición gótica de muchas zonas con ese arte nuevo importado, convertido en verdadero instrumento de prestigio. En España por ejemplo la introducción del arte del Renacimiento da lugar al estilo «plateresco», en el que edificios todavía góticos se decoran con motivos ornamentales italianos que se suponen basados en la Antigüedad clásica. Esta decoración cubre los muros con una labor tan preciosista como la que podría desarrollar un platero. Buena muestra de este estilo es la fachada de la Universidad de Salamanca. Como si se tratara de un retablo, esta fachada se divide en cuerpos horizontales y calles verticales, y marca claramente el eje central en cuyo primer cuerpo hay un medallón con la efigie de los Reyes Católicos. La profusa decoración es a base de grutescos, amorcillos, máscaras, etc., además de temas mitológicos, en concreto las figuras de Venus y de Hércules representadas en el tercer cuerpo a ambos lados del Papa. La decoración oculta la arquitectura, pres-

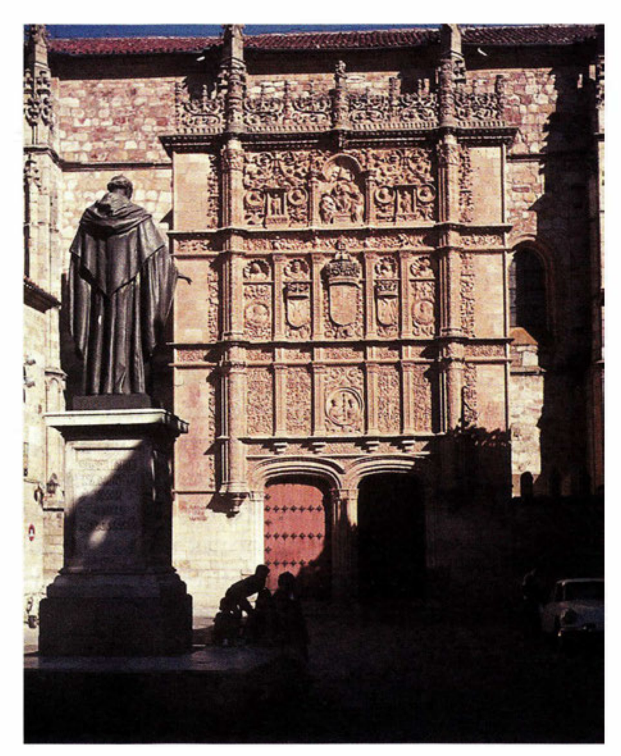


LÁMINA 1. Fachada de la Universidad de Salamanca.

cinde de ella, como si fuera una pantalla renacentista superpuesta al edificio gótico. Los escudos nos recuerdan la protección de los reyes a las Universidades, que comenzaron su gran desarrollo en la época gótica. En los comienzos del Renacimiento en España, el cardenal Cisneros creará una ciudad universitaria en Alcalá de Henares, y la fachada de su edificio principal, construida ya en los años cuarenta del siglo XVI, muestra cómo se ha avanzado en una mejor interpretación del arte renacentista. Si la comparamos con la de Salamanca comprobamos que se ha reducido la decoración, que se utilizan órdenes y frontones clásicos, y que es una fachada rigurosamente proporcionada. El eje de simetría lo marca la zona central, la más decorada, rematada con un escudo imperial, como recuerdo también en este caso de que estamos ante un edificio público que goza de la protección regia.

Los viajes de artistas españoles a Italia van a posibilitar que, a su regreso, realicen obras inspiradas en lo que han conocido en ese país. Diego de Siloé por ejemplo, que había trabajado en Nápoles, transformó la catedral de Granada, para que fuera panteón del emperador Carlos V, conci-

biendo la capilla mayor como un espacio centralizado. También Machuca, autor del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada (ver comentario al final del tema), había estado en Italia y, aunque su formación era en principio de pintor, consiguió crear un edificio comparable con los que se estaban proyectando entonces en Roma. El palacio de Carlos V es una de las obras más significadas en la difusión de los nuevos modelos renacentistas italianos a Europa.

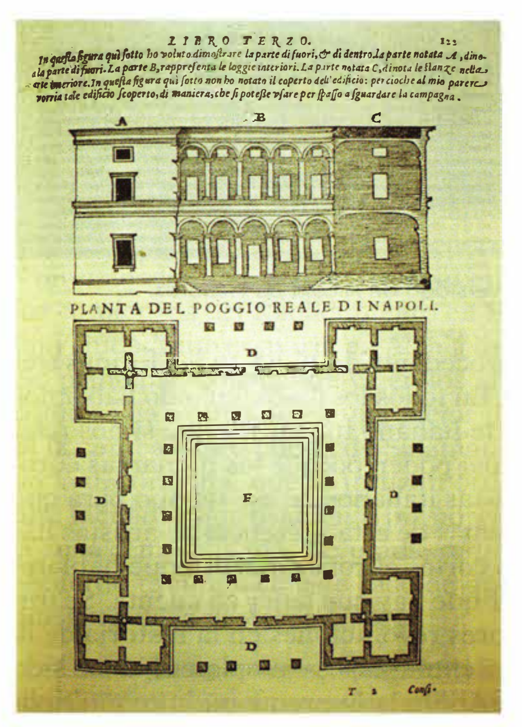


LÁMINA 2. Fachada de la Universidad de Alcalá de Henares.

La integración del arte nuevo procedente de Italia en las formas tradicionales de cada país fue distinta. En todos los casos, cuando hablamos del arte de corte la presencia del arte italiano fue mayor que si nos referimos a centros artísticos alejados del poder, porque los monarcas europeos contrataron a los mejores artistas italianos de ese tiempo para que crearan su nueva imagen. Pero, además de esta presencia de artistas italianos, o formados en Italia, en las cortes europeas, de las que hablaremos a continuación, hay otro factor que hay que tener en cuenta. Se trata de la imprenta, una de las mayores revoluciones en la historia de la cultura y de la palabra escrita. Hasta entonces los ejemplares habían sido únicos y su difusión muy limitada. Ahora la imprenta permite multiplicar los libros que se editan de forma que pueden llegar a cualquier lugar del mundo. Reyes y nobles incorporaron libros impresos a los manuscri-

tos que había ya en sus bibliotecas, pero también los mismos artistas tuvieron acceso gracias a la imprenta a los modelos más avanzados de su arte, procedentes en su mayoría de Italia. Arquitectos como Palladio, al que citamos en el tema anterior, fueron también tratadistas, pero hubo otros muchos que dieron a la imprenta sus invenciones, con lo que los modelos del Renacimiento italiano se difundieron por Europa a gran velocidad. Las dos láminas que vemos nos sirven para comprobar cómo los tratados incorporaban imágenes que facilitaban todavía más la asimilación de ese arte que había superado a la Antigüedad.

Los arquitectos podían aprender en ellos, desde cualquier lugar de Europa o de la América descubierta en 1492, lo mismo qué imagen debía tener un palacio romano, que cómo se hacían los órdenes arquitectónicos. Además de tipologías de edificios renacentistas, los tratados se ocuparon también de la arquitectura de la Antigüedad. En este aspecto el referente fue Vitruvio, un arquitecto de la antigua Roma, cuyos diez libros se editaron muchas veces en el Renacimiento, y sirvieron de modelo para la nueva arquitectura. En el conocimiento de la arquitectura de la Anti-


LIBRO TERZO.

In questa figura qui sotto ho voluto dimostrare la parte di fuori, & di dentro la parte notata A, dinota la parte di fuori. La parte B, rappresenta le loggie interiori. La parte notata C, dinota le stanze nella parte interiore. In questa figura qui sotto non ho notato il coperto dell'edificio: percioche al mio parere vorria tale edificio scoperto, di maniera, che si potesse usare per spasso a sguardare la campagna.

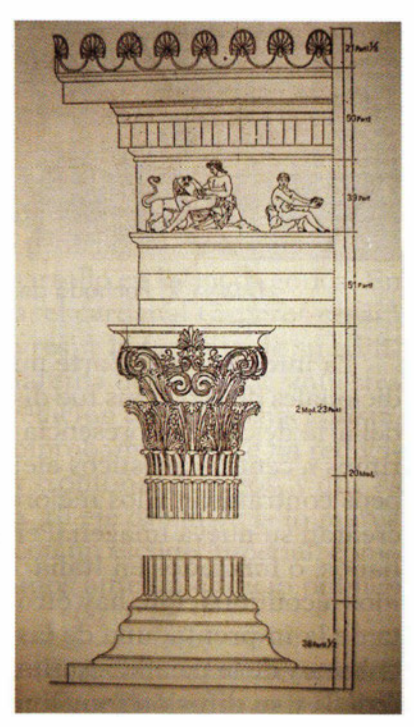


LÁMINA 3. Planta y alzado de un palacio, en el tratado de Serlio, y orden corintio en el tratado de Vignola.

güedad por parte de los arquitectos más avanzados de Europa influyeron no sólo los viajes a Italia y los tratados, que es lo que hemos visto hasta ahora, sino también el interés que hubo en este siglo XVI por el conocimiento de la Antigüedad romana propia en aquellas zonas de Europa que habían estado romanizadas. Se comenzaron a hacer lo que hoy llamaríamos excavaciones arqueológicas, y no sólo en Italia, en España por ejemplo se sabía que Alcalá de Henares era la antigua Complutum, y Felipe II se detuvo en Mérida para conocer sus monumentos camino de Portugal.

Al tiempo que en la España de Carlos V se producía la asimilación del Renacimiento italiano, otro poderoso monarca hacía lo mismo en Francia. Francisco I importó de Italia a Francia el clasicismo llevándose a trabajar para él nada menos que a Leonardo da Vinci, y creó un arte de corte en el que puso de manifiesto el papel determinante del mecenas en la historia del gusto. Se inspiró en el modelo cultural de las cortes italianas, y aunque antes que los artistas llegaron los libros, los grabados y las obras de arte procedentes de Italia, pronto se sumaron los artífices que hicie-

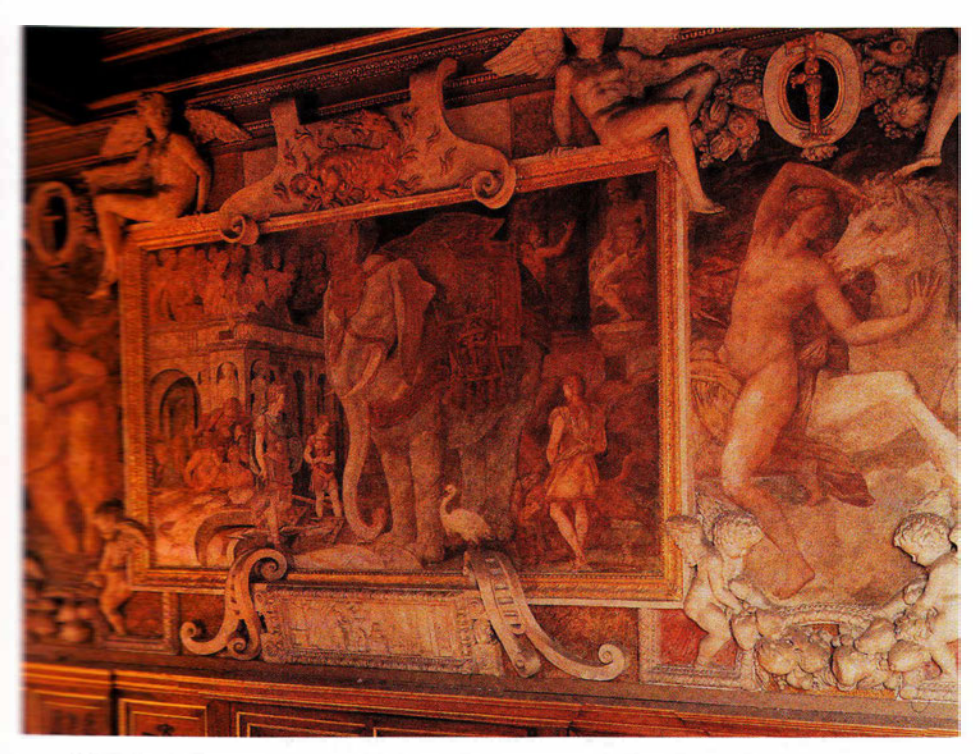


LÁMINA 4. Fontainebleau. Galería de Francisco I. Detalle de la decoración.



LÁMINA 5. Castillo de Chambord.

ron de la corte de Francisco I en Fontainebleau una de las más brillantes del Renacimiento europeo. Allí trabajaron Serlio, Cellini, Rosso, Primaticcio, Andrea del Sarto... como artistas cortesanos al servicio de un rey al que debían satisfacer en sus gustos y necesidades artísticas. Los artistas que acabamos de citar se consideran dentro del Manierismo, y realmente esto se plasma en las obras que dejaron en Fontainebleau. La Galería de Francisco I en ese palacio es uno de los mejores exponentes del manierismo como arte de corte. Se decoró con historias de la mitología que hacían referencia a la vida y las hazañas del rey, y en ella se funden los relieves en estuco con las pinturas para crear un espacio en el que lo fantástico se convierte en elegancia y refinamiento.

Las fusiones entre arte nuevo y tradición en la incorporación del Renacimiento se ven por ejemplo en el castillo de Chambord, uno de los más bellos de Francia, en el que la manera de tratar la decoración recuerda al último gótico, y sobre todo la imagen de este castillo no la podríamos imaginar en Italia, es puramente francés. Sin embargo todos los elementos arquitectónicos, como por ejemplo las chimeneas, se integran en el edificio con un gran sentido de unidad y de armonía entre las partes y de las partes con el todo. Es decir, con una nueva geometría como base del dise-

ño que hace que nos demos cuenta de que el arte de la Edad Media ha sido superado, y que la razón se ha impuesto para integrar no sólo las partes del edificio, sino al mismo edificio con el paisaje. Todo esto sucedía antes de que el gran arquitecto del Renacimiento francés, Philibert de l'Orme, creara una arquitectura clásica en Francia distinta de la italiana, pero a la vez inspirada en los principios de monumentalidad, empleo de órdenes clásicos y perfección geométrica que caracteriza la arquitectura del clasicismo italiano.

El gusto de los reyes europeos por el coleccionismo, por lo fantástico de la naturaleza, por un arte preciosista e intelectual como el manierista, fue general. En esta tendencia se inscribe el arte de la corte de Praga, don-



LÁMINA 6. Arcimboldo, *El Fuego*. Viena, Kunsthistorichen Museum.

de Maximiliano II y luego Rodolfo II fueron grandes coleccionistas de todo aquello en lo que el arte superara a la naturaleza. En la corte de Praga trabajó el italiano Arcimboldo, que refleja un gusto por lo ambiguo y por lo esotérico que debió satisfacer a Rodolfo II. Son famosas sus series de personajes en las que juega con las imágenes dobles, combinando los elementos de forma que el extremo realismo de los detalles contrasta con la apariencia fantástica del conjunto.

No fue ajena la corte española a este gusto por lo fantástico, como lo demuestra el que en la colección de Felipe II se encontraran obras de El Bosco, que fueron muy apreciadas por el monarca. La obra de este pintor flamenco, algunas de cuyas pinturas más conocidas, como *El jardín de las Delicias* (ver comentario al final del tema) datan de comienzos del siglo XVI, tiene toda la minuciosidad en la captación del detalle y de la realidad que veíamos en la pintura flamenca del siglo XV, pero sus temas son a veces tan extraños que atrajeron la atención de los coleccionistas amantes de la novedad como fue Felipe II. Probablemente, como se dijo sobre El Bosco en su tiempo, este pintor tuvo la capacidad de reflejar a los hombres como son en su interior, y no en lo exterior. La representación de la locura, de la codicia, del pecado... convirtió sus obras en motivo de reflexión sobre la naturaleza humana, por lo que no debe extrañarnos encontrarlas entre los objetos más apreciados por un monarca católico.

Felipe II fue coleccionista de obras como éstas, pero también fue un gran amante de la pintura veneciana. Tanto su padre el emperador Carlos V como él mismo encargaron a Tiziano obras que gozan desde hace siglos de una fama merecida. El retrato ecuestre que Tiziano hizo del emperador le glorifica siguiendo la tradición de este tipo de retratos, pero a la vez le presenta profundamente humano en el momento final de su reinado.

Tiziano supo transmitir la majestad del emperador, y creó un tipo de retrato ecuestre que pasará al Barroco, y cuya influencia se puede ver por ejemplo en los retratos de Velázquez. Casi de perfil, con el caballo en posición de corveta, es decir con las patas delanteras levantadas, el emperador es el héroe que ha vencido los peligros, el soldado de Cristo que acaba de vencer a los protestantes en Mülhberg, en una batalla de la que se ha dicho que decidió el destino de Europa. En esta obra podemos comprobar lo que veíamos como característico de la pintura veneciana, que es que pintan a base de colores que cambian de tono con la luz. El color contribuye decisivamente a dotar a esta obra de un equilibrio de gran belleza, de una armonía que se convierte en valor político y religioso. No



LÁMINA 7. Tiziano, *Carlos V en Mülhberg*. Madrid, Museo del Prado.

hay referencias a la batalla, es un retrato intemporal, que sitúa la fuerza espiritual del emperador por encima del tiempo.

Tiziano fue un pintor que trabajó para distintas cortes desde su taller de Venecia. Esto era posible en este siglo, entre otras razones, porque se había generalizado el uso del lienzo (también el de la técnica del óleo) como soporte de la pintura, lo que facilitaba su traslado. De todas maneras, pocos pintores tuvieron la fama que a Tiziano le permitió trabajar para los reyes y la nobleza europeas satisfaciendo a todos. El emperador Carlos V llegó a concederle título de nobleza, con lo que se convirtió en una excepción en el mundo de la pintura, en general todavía poco considerada socialmente, y por lo tanto un modelo para los pintores, como lo había sido el pintor Apeles en la Antigüedad. Los artistas en el Renaci-

miento continuaron, en una progresión imparable, un ascenso social que poco a poco les permitió enfrentarse al poder de los gremios. La pintura fue pasando de ser considerada un arte mecánica, una técnica que se aprendía y se practicaba con las manos, como un artesano podía hacer un mueble por ejemplo, a ser considerada un arte liberal (las artes liberales eran las que se estudiaban en las universidades), es decir que era la inteligencia, el diseño, el proceso mental, lo que hacía a los hombres artistas. En esta evolución la consolidación del artista cortesano fue determinante. Nos hemos referido ya a algunos de los artistas de Francisco I de Francia, pero fue generalizada la demanda de grandes artistas por parte de las cortes europeas.

Así sucedió cuando Felipe II decidió construir el monasterio de El Escorial. Llamó a un arquitecto español formado en Roma, que fue Juan Bautista de Toledo, a quien se debe el primer proyecto para el monasterio. A su muerte este proyecto fue algo modificado y el monasterio fue responsabilidad de Juan de Herrera. Ambos arquitectos fueron ya consecuencia de lo que decíamos acerca del artista en el Renacimiento, arquitectos con una gran formación científica, que nada tenía que ver con los maestros canteros. Ahora son herederos de los grandes arquitectos del Renacimiento italiano, y en última instancia de la figura del arquitecto en la Antigüedad tal como la transmitió Vitruvio. A pesar del papel determinante de estos grandes arquitectos, para entender la obra de El Escorial hay que recordar que el rey Felipe II siempre estuvo detrás de todo lo que atañía a su obra magna, y el peso de su personalidad se dejó sentir tanto en la arquitectura como en la decoración del monasterio.

En el grabado podemos ver la distribución del edificio. Basándose en una planta que utiliza como módulo el cuadrado, el eje central viene perfectamente marcado por la portada. Sobre ella se sitúa la biblioteca, a continuación el patio de los Reyes que da paso a la basílica, y detrás de ella están las habitaciones privadas de Felipe II. En este eje se concentra la imagen del monasterio como edificio religioso, centro de investigación y residencia de un monarca que considera que su poder viene de Dios. A un lado, dos de los grandes cuadrados del edificio son el monasterio de la orden jerónima y, al otro, uno de los cuadrados es el palacio, y el otro el colegio, necesario en una obra que es fruto de la Contrarreforma católica, que había hecho de la docencia una de sus finalidades esenciales. En la basílica se encuentra el centro del edificio, y dentro de ella el panteón, origen de la idea que llevó a Felipe II a emprender esta construcción, con el deseo de dar un enterramiento digno a la familia real.

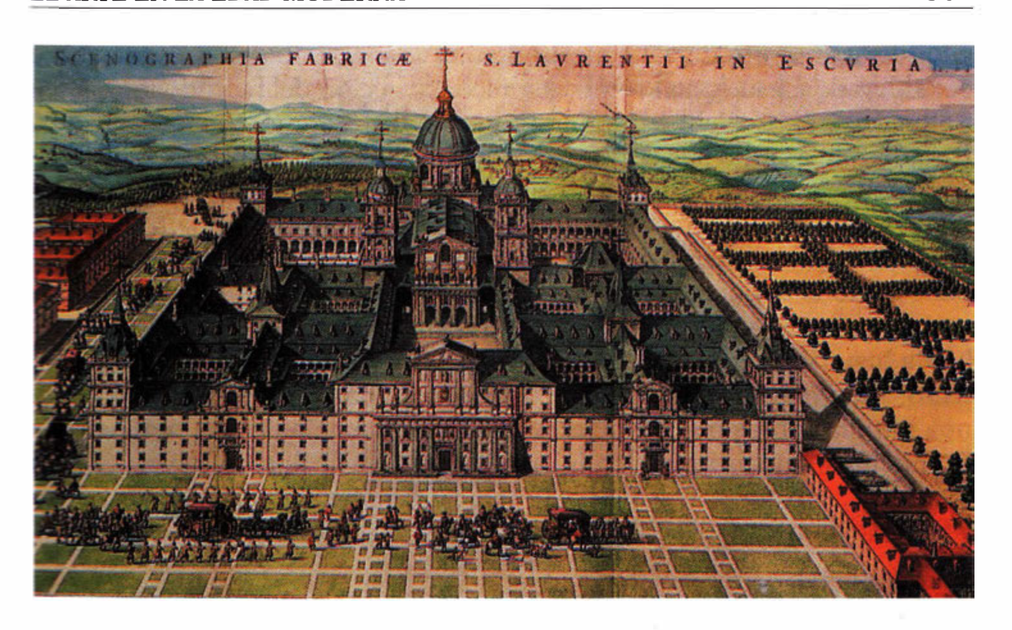




LÁMINA 8. Monasterio de El Escorial. Grabado y fachada del mediodía.

Desde el punto de vista simbólico, el monasterio de El Escorial fue considerado en su época como una reconstrucción del perdido templo de Salomón, y al rey Felipe II como un nuevo rey Salomón, mecenas, constructor, que amplió sus territorios y luchó por la fe. Por las características de su arquitectura supuso la consolidación del clasicismo en la arquitectura española. La fachada del mediodía, que vemos en la fotografía, muestra una arquitectura carente de cualquier decoración, en la que la belleza viene dada por las proporciones y la geometría. La matemática está en la base del diseño de esta arquitectura desornamentada que cambió la historia de la arquitectura española. Incluso el nombre de su arquitecto, Juan de Herrera, dio lugar a la denominación de «estilo herreriano» para las obras que se hicieron bajo la influencia de este monasterio. Su huella la encontramos en la arquitectura de la Ilustración en el siglo XVIII, e incluso en la arquitectura franquista, como algo que se quiso identificar plenamente con lo español.

Para la decoración del monasterio Felipe II trajo a España a algunos de los mejores pintores manieristas italianos, como fueron Zuccaro o Tibaldi. Entre los artistas que llegaron a España atraídos por la posibilidad de trabajar en El Escorial se encuentra El Greco. Este pintor, nacido en Creta, se había formado en Italia, primero en Venecia y luego en Roma. Cuando llegó a España comenzó trabajando en Toledo, donde acabaría residiendo el resto de su vida después de que Felipe II le rechazara como pintor para la decoración del monasterio.

La razón de este rechazo hay que buscarla en la influencia que tuvo en el arte la Contrarreforma católica. Como ya dijimos, fue la respuesta de la Iglesia católica a la Reforma protestante. Una vez acabado el Concilio de Trento, en 1563, la Iglesia católica se encargó del control de las imágenes religiosas, que recuperaron la función docente que habían tenido a lo largo de la Edad Media. La pintura y la escultura se convertirán en la «Biblia de los iletrados», y para ello debían ser perfectamente claras en los mensajes que transmitían. La obra que El Greco hizo para el monasterio de El Escorial no tenía esa claridad narrativa que ahora se exigía de nuevo a la imagen religiosa, así que Felipe II no aceptó a este pintor para decorar la Basílica del Escorial, pero eso sí, conservó la obra, pues el arte de El Greco reunía todas las cualidades que entonces hacían bella una pintura a los ojos de los clientes. Su formación debía mucho a Tiziano, con el predominio del color sobre la línea, pero también a la pintura manierista romana, así que en su pintura es fácil apreciar la tendencia a la estilización de las figuras, que llegan a alargarse hasta la deformación, las luces artificiales, la maestría en composiciones complejas, y el color veneciano. Todo ello como bagaje de un pintor que tenía una gran

formación intelectual, del que sabemos que poseyó una buena biblioteca, y que en Toledo formó parte del grupo de humanistas, historiadores, filólogos, médicos, etc. que hicieron de la Toledo renacentista un importante foco cultural.

A muchos de ellos los retrató en su obra más famosa, *El entierro del señor de Orgaz*, que todavía hoy se conserva en el lugar para el que fue pintada, la iglesia de santo Tomé en Toledo.

En esta pintura se reflejan los principios de la Contrarreforma, uno de cuyos principales empeños era exaltar la virtud de la caridad como



LÁMINA 9. El Greco, *El entierro del Señor de Orgaz*. Toledo, Iglesia de santo Tomé.

medio para alcanzar la salvación eterna. El señor de Orgaz había sido caritativo y por eso cuando murió se produjo el milagro de que bajaran del cielo san Esteban y san Agustín para enterrarle. Ese momento es el que nos relata El Greco. Asisten al entierro miembros de las órdenes religiosas y una verdadera galería de retratos de ilustres toledanos de tiempo de El Greco. En el cielo, a donde asciende el alma del Señor de Orgaz llevada por un ángel, está Dios. A ambos lados se sitúan, siguiendo la tradición, la Virgen y san Juan como intercesores, además de una pléyade de santos que también tienen esa función de interceder por las almas de los hombres. Frente a la Reforma protestante, que condenó el culto a los santos, la Iglesia católica defendió ese culto. Cualquier fiel que viera esta pintura sabría además que había que practicar la caridad, y que la fe se demostraba con obras. El hijo de El Greco es ese niño que nos mira desde el primer plano y nos señala la escena del milagro, es decir, nos introduce en el relato y en el mensaje que guarda esta obra.

Además de las obras religiosas, financiadas por reyes y nobles que ligaron su prestigio como promotores artísticos a su salvación eterna, tanto la nobleza como los reyes gustaron mucho de un género pictórico que ya dijimos que tuvo un gran éxito en el Renacimiento: el retrato. Hemos visto el retrato del emperador por Tiziano, pero este pintor hizo muchos más, algunos para Felipe II, pero también para los duques de Mantua y para otras familias nobles. También Tintoretto fue un gran retratista, con lo que el retrato veneciano gozó de un gran prestigio. Además de la riqueza del color que dota de una gran belleza a estas obras, los retratistas venecianos supieron captar la personalidad del retratado, el alma, y definir su posición social mediante la actitud y los objetos que acompañan al personaje. La excelencia de los retratos de El Greco se debe en gran medida a su formación veneciana, y las características dichas las comprobamos por ejemplo en el famoso *Caballero de la mano en el pecho*.

Hubo otro tipo de retratos en los que en cambio se cultivó el distanciamiento del personaje retratado, como una forma de engrandecerle al alejarle, que también tuvo mucho éxito en las cortes europeas, y en especial en la española. El creador fue Antonio Moro, que vino a trabajar en la corte española, e influyó mucho en la obra de los retratistas cortesanos que inmortalizaron a los miembros de la familia de Felipe II. El famoso retrato de *María Tudor* (ver comentario al final del tema), realizado por Antonio Moro nos sirve de ejemplo para explicarnos una de las razones del gran éxito del género del retrato en el Renacimiento. La reina de Inglaterra, que se iba a desposar con Felipe II, fue retratada para que su imagen se conociera en la corte española. Ese fue el destino de muchos retratos, ser enviados a otras cortes cuando se trataba de concertar matrimonios.



LÁMINA 10. El Greco, *El caballero de la mano en el pecho.* Madrid, Museo del Prado.

No fueron los reyes y sus familias los únicos retratados, algunos de los mejores retratos que conocemos de este siglo representan a humanistas europeos, como Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro, retratados por Holbein, pintor que precisamente trabajó como artista en la corte inglesa gracias a la recomendación del entonces poderoso Tomás Moro. Uno de sus retratos más famosos es el que realizó del que era embajador de Francia en Inglaterra, Jean de Dinteville, y su amigo el obispo Georges de Selve, conocido como *Los embajadores*. Holbein en este retrato pinta en primer plano una calavera deformada que puede recuperar su forma según donde se coloque el espectador y que denota ese gusto por lo



LÁMINA 11. Holbein, *Los embajadores*. Londres, The National Gallery.

extraño y lo fantástico que caracteriza una de las tendencias del manierismo. En este retrato doble hay toda una serie de objetos que nos indican cómo eran ellos y cuáles fueron las inquietudes científicas y artísticas de los retratados, y así vemos un libro de matemáticas, un globo terráqueo, instrumentos para la astronomía, un instrumento musical, etc. Los personajes quedan así perfectamente definidos tal como eran en vida, mientras la calavera, tal como sucederá mucho en los retratos del barroco, recuerda que el fin de todo es la muerte.

La influencia italiana en el arte europeo a través del viaje a Italia de los artistas explica algunos de los aspectos de la obra de Durero. Este artista alemán, extraordinario grabador, viajó a Italia en dos ocasiones, y en

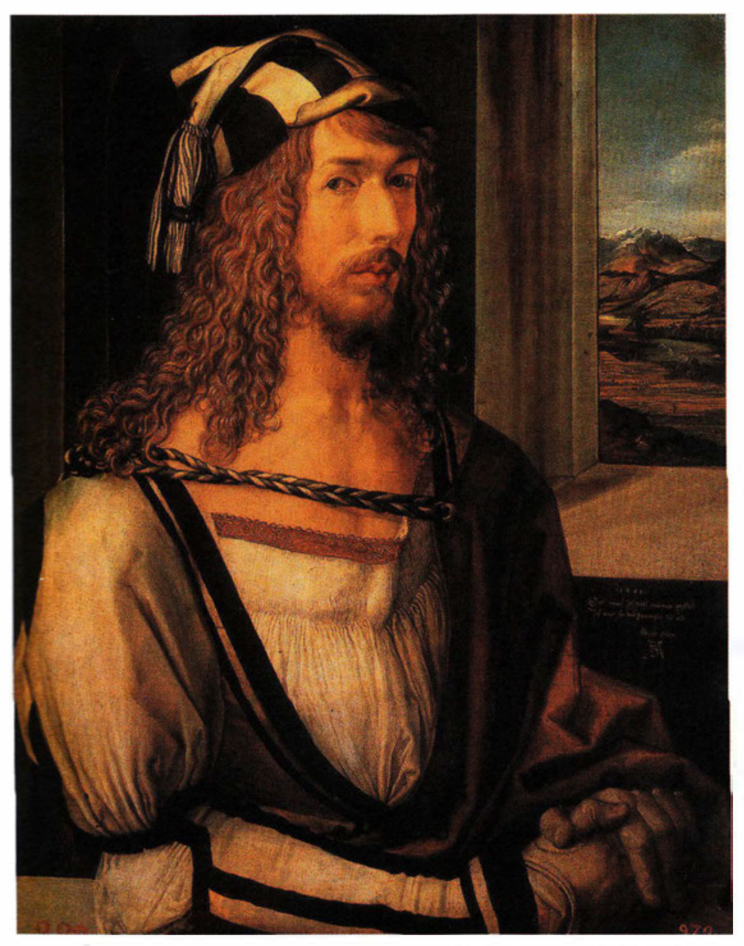


LÁMINA 12. Durero, *Autorretrato*. Madrid, Museo del Prado.

su pintura la influencia es sobre todo veneciana. Al estar influido también por la pintura flamenca, funde en sus retratos la captación psicológica con el afán descriptivo de todo lo representado. En el autorretrato del museo del Prado podemos individualizar cada cabello y cada pliegue del vestido, pero a la vez es capaz de dar una visión de sí mismo en la que nos transmite su personalidad, y la arrogancia de un artista que, con tan solo veintiséis años, era famoso en toda Europa gracias a la difusión de sus grabados del *Apocalipsis*.

El grabado, al permitir que una misma obra, desde la plancha en que se hace, pueda ser reproducida infinidad de veces, se convirtió en un instrumento de difusión de la imagen cada vez más utilizado. Será en el

Barroco cuando más se desarrolle, pero ya en el siglo XVI tanto los artistas como los reyes se valieron de este medio para dar a conocer sus obras en todo el mundo. Este mundo era cada vez más grande tras el descubrimiento de América. Se hacía preciso conocer esas nuevas tierras, y para ello la imagen era esencial. La imagen de la antigua Tenochtitlan de los aztecas, la México de los españoles, que maravilló por su grandeza a los conquistadores, pronto fue grabada y a través de libros en los que se cantaba la grandeza de las ciudades del mundo fue conocida en toda Europa. Precisamente la importancia que adquieren las ciudades como obra de arte caracteriza también al Renacimiento.

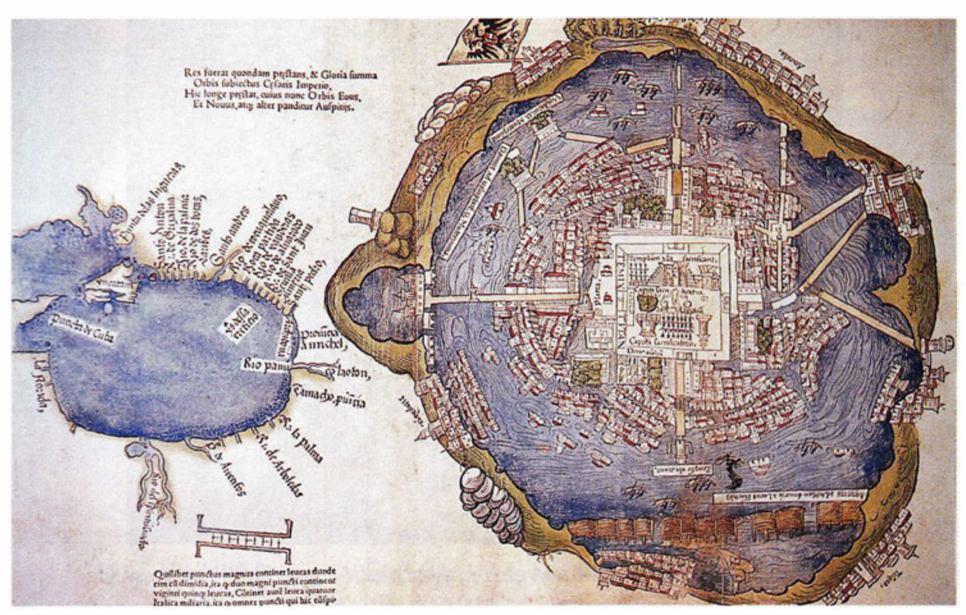


LÁMINA 13. Grabado de Tenochtitlan. Nuremberg, 1524.

La colonización española de América se hizo mediante la creación de nuevas ciudades, lo que constituye una experiencia urbana única en la historia. Fueron trazadas con las calles en cuadrícula partiendo de la plaza mayor, y en ellas se pudieron aplicar los principios de regularidad que se buscaron en las ciudades del Renacimiento europeo, pues no había núcleos urbanos preexistentes que condicionaran los trazados, salvo en casos como los de Tenochtitlan y Cuzco. La ciudad europea sólo pudo ser parcialmente transformada, mediante plazas o el trazado de nuevas calles rectas. Se trató de llevar a la ciudad los principios de la perspectiva monofocal, como si las fachadas fueran las líneas rectas que acaban conflu-

yendo en un punto de fuga al fondo, pero, salvo en casos puntuales, pocas veces se pudo construir una ciudad que respondiera a esos principios, y lo normal es que la imagen de la ciudad se transformara con la construcción de monumentos emblemáticos. Las grandes realizaciones urbanas del Barroco tienen sus raíces en la reflexión sobre la forma urbana que se llevó a cabo en el Renacimiento, pues fue ya en el siglo XVII cuando las monarquías absolutas pudieron intervenir en las grandes ciudades con la suficiente contundencia como para transformarlas.



Palacio de Carlos V, Alhambra de Granada



Este palacio se insertó en el conjunto de la Alhambra, en el ángulo entre el patio de los Leones y el de los Arrayanes. El respeto por la ciudad palacio de los reyes nazaríes no impidió que la construcción del emperador se interpretara como un deseo de «ilustrar» con esta presencia la obra que había sido ganada a los árabes. La diferente concepción de la arquitectura islámica y la cristiana se ponen de manifiesto en el fuerte contraste entre la monumentalidad del palacio de Carlos V, concebido como un potente bloque cúbico cerrado, y la fragmentación espacial de la grácil arquitectura de los palacios islámicos. Partiendo de una concepción del palacio organizado en torno a un patio, que hunde su origen en la casa romana, dos civilizaciones distintas habían llegado a soluciones que resultan antagónicas. En la fotografía de la fachada vemos un palacio que recuerda a los palacios romanos del siglo XVI. Tiene un fuerte almohadillado en el piso inferior, lo que acentúa la impresión que da de fortaleza. En el piso superior los órdenes arquitectónicos, como prolongación de los resaltes que hay en el almohadillado que les sustenta, marcan el ritmo y las proporciones de los vanos. Como los palacios urbanos del Renacimiento, no es un bloque cerrado y defensivo, sino que se abre al exterior a través de grandes ventanas sobre las que se abren óculos. Se marcan así unas verticales que equilibran algo la fuerte tendencia a la horizontalidad del palacio. Fue una obra muy cuidada desde el punto simbólico. Se decoró con temas de Hércules, el héroe mitológico con el que se identificaban los grandes gobernantes como Carlos V, y se construyó con un patio circular. Combina así el círculo y el cuadrado, dos figuras geométricas perfectas, plenas de simbolismo para el arte del Renacimiento.



El Bosco, *El Jardín de las Delicias*. Madrid, Museo del Prado





La obra de El Bosco fue muy apreciada por Felipe II, el monarca español, que tuvo obras de este pintor en su colección en el monasterio de El Escorial. La mirada debe recorrer pacientemente esta obra para apreciar cada uno de los innumerables detalles y escenas que llenan la superficie del lienzo. Se trata de un tríptico. En la tabla a nuestra izquierda se representa el Paraíso, con la creación de Adán y Eva por Dios en una naturaleza poblada de animales y vegetaciones fantásticas. En la tabla de la derecha lo que se representa es el infierno, donde todo parece fruto de una pesadilla, los objetos agreden a los hombres, éstos se transmutan en animales, lo grande se empequeñece y lo pequeño se agiganta, y hasta los colores, mucho más oscuros que en las otras dos tablas son fantasmagóricamente iluminados por el estallido de fuegos de la parte superior. Si en estas dos tablas las interpretaciones han dado lugar a muchas teorías, la tabla central es la de más difícil interpretación. Tanto el estanque de la parte superior como el circular que hay en el centro se han interpretado como la fuente de la juventud y la fuente de la vida. La forma circular del estanque se refuerza compositivamente con los jinetes que cabalgan alrededor, mientras que los grupos de la mitad inferior de esta tabla parecen introducir una mayor confusión compositiva, que contrasta con la simetría que se da en la parte superior. Las interpretaciones son a veces tan complicadas como las imágenes de El Bosco, porque no es fácil explicar un universo de imágenes en el que, como vemos en el detalle, los pájaros de agudo pico pueden adquirir un tamaño desmesurado mientras los hombres se empequeñecen para representar lo que se ha considerado a menudo como los grandes pecados de la humanidad que convierten a los hombres en bestias.



El Greco, *La adoración de los pastores*. Madrid, Museo del Prado



En esta obra vamos a ver todas las características formales del arte de El Greco. Se trata de una obra pintada al final de su vida, por lo que muchos de sus rasgos están muy acentuados. Las figuras se alargan extraordinariamente, y esa estilización nos recuerda que estamos ante un pintor manierista, influido por el arte de Miguel Ángel, y que a la vez recupera elementos formales del arte gótico. Ese alargamiento de las figuras las dota de una gran espiritualidad. El estudio anatómico de los personajes, que también en origen tiene influencia miguelangelesca, se ha exagerado hasta llegar a desmaterializar los cuerpos. Las luces con que se ilumina la escena carecen de la calidez de la luz natural. El gran foco de luz parte del Niño, por lo que las figuras están iluminadas en función de su posición con respecto a ese foco de luz, que tiene un sentido simbólico como luz que emana de la divinidad. El protagonismo del Niño en el momento de la adoración de los pastores viene marcado también por la composición, ya que las figuras forman un círculo en profundidad en torno a él. Como sucede en la mayoría de las obras de El Greco, nada distrae nuestra atención del tema religioso, no hay objetos ni elementos accesorios que puedan apartar nuestra mirada por un momento de la escena sagrada que contemplamos.

Antonio Moro, *María Tudor, reina de Inglaterra*. Madrid, Museo del Prado



El distanciamiento en los retratos de la monarquía inglesa es una constante en el Renacimiento. Sucedía en los retratos que conocemos de Eduardo VIII, lo vemos en este de María Tudor pintado por Anton van Dashorst Mor (cuyo nombre españolizado es Antonio Moro), y lo seguiremos viendo en los retratos de Isabel I. Ese distanciamiento se conjuga con una extraordinaria minuciosidad en el tratamiento de los detalles que definen al personaje. Vemos a la que fue esposa de Felipe II sentada y muy ricamente vestida. Tanto el sillón como los ropajes y las joyas, y por supuesto el rostro, están captados con la precisión que caracteriza a la pintura flamenca. La posición del sillón y de la figura sentada crea un espacio con distintos planos de profundidad, en el que resalta el realismo con que está retratada la reina. Este retrato fue un intercambio de esponsales cuando en 1554 se desposaron María Tudor y Felipe II, y fue correspondido con uno del monarca español que había sido pintado por Tiziano.

Vista aérea de la ciudad de Palmanova, Italia

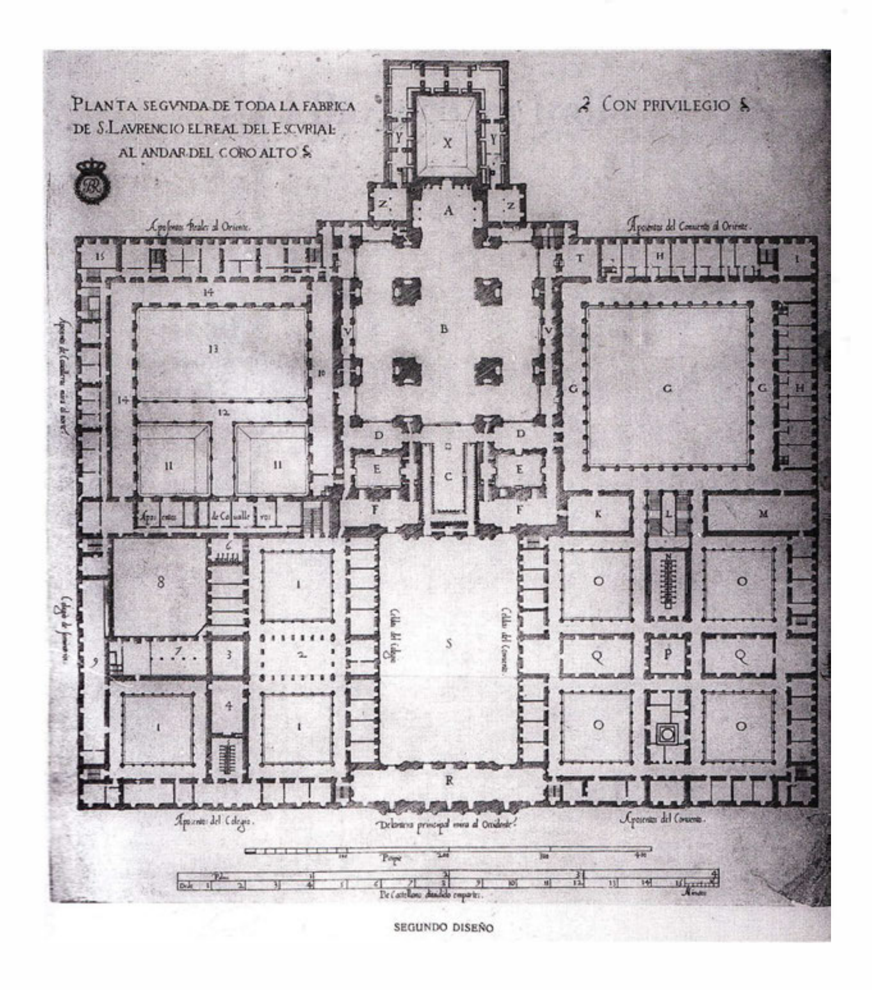


Esta ciudad, construida por la República de Venecia para la defensa de sus territorios, es uno de los pocos ejemplos europeos de una ciudad nueva en la que se pudo poner en práctica la teoría urbana del Renacimiento. Las calles son completamente rectas, con su punto focal en la plaza central. Este trazado radial está condicionado por el hecho de que se trata de una ciudad fortificada, ya que es el más adecuado para la defensa, y para controlar el perímetro amurallado desde la plaza central. Además de esta función, puede tener una interpretación simbólica por su forma próxima al círculo, que era la forma que se consideraba perfecta para una ciudad según Vitruvio, por lo que el Renacimiento intentó recuperarla. La importancia de los foros, regulares y con pórticos, en la antigua Roma inspirará algunas de las imágenes ideales de ciudades renacentistas. En la ciudad, como en todas las obras de este periodo, el modelo de la Antigüedad fue una constante, pero ese modelo debió adaptarse por un lado a la existencia de unos trazados urbanos históricos de muy difícil modificación, y por otro a las exigencias de una Europa en guerra que exigía la fortificación de las ciudades de frontera.

PRÁCTICAS

1. Analice el retrato de Carlos V en Mülberg de Tiziano fijándose en cómo emplea el color. Sitúe los rojos en el lienzo. Observe después la luz de los primeros planos y del fondo, y finalmente trace las verticales, diagonales y horizontales que componen la figura y el fondo. Recuerde ahora los significados de la obra.

2. Explique las características y las funciones del monasterio de El Escorial que puede ver en esta planta.



SEGUNDO DISEÑO

3. ¿Cuáles fueron los principales medios de difusión del Renacimiento italiano a Europa a lo largo del siglo XVI?

Tema 12

El Barroco en Italia

La palabra «barroco» denomina en portugués a una perla irregular (lo que en español se llama «berrueco»). El término «barroco» se utilizó durante un tiempo de forma peyorativa para criticar unas manifestaciones artísticas cuyas características no coincidían con el gusto neoclásico del siglo XVIII, pero acabó dando nombre a la producción cultural de una época que abarca todo el siglo XVII y casi la mitad del siglo XVIII.

Como primera característica se puede decir que el Barroco es un arte urbano, ya que fue, fundamentalmente, en las ciudades donde se desarrolló, sobre todo en las grandes ciudades convertidas en capitales por las distintas monarquías europeas. París, Londres o Madrid fueron los escenarios en los que los poderosos invirtieron grandes cantidades de dinero para convertir el arte en medio de propaganda de su propia grandeza.

Al igual que hemos visto al hablar del Renacimiento, el arte italiano fue el modelo para artistas y mecenas del resto de Europa. La importante labor de mecenazgo que los papas llevaron a cabo en la ciudad de Roma no fue ajena a este hecho, deslumbrando con sus intervenciones urbanas, sus nuevos edificios y sus colecciones a una Europa ansiosa de incorporar el nuevo gusto artístico. Hasta que en el siglo XVIII París comience a sustituir a Roma como cuna del arte para artistas y clientes, Roma será el referente ineludible del arte europeo.

La mejor expresión del significado artístico que, ligado a la religión católica, alcanzó Roma en el siglo XVII es la gran columnata que proyectó el arquitecto Bernini para la basílica de san Pedro del Vaticano (ver comentario al final del tema). Con esta gran creación espacial Bernini consiguió plasmar la idea de la Iglesia acogiendo en sus brazos abiertos a todos los que en ella quisieran entrar. El mismo Bernini dijo que su columnata era como los brazos «que abrazan a los católicos para reforzar su creencia, a los herejes para reunirlos con la Iglesia, y a los ateos para iluminarles con la verdadera fe».

Este arquitecto, de larga vida como le había sucedido a Miguel Ángel, es uno de los más grandes artistas del Barroco. Como Miguel Ángel fue también escultor y pintor, aunque su pintura no alcanza las cimas de su escultura y, sobre todo, de su arquitectura. Trabajó en Roma la mayor parte de su vida, salvo el tiempo pasado en París llamado por el rey Luis XIV. La importancia que tuvo el mecenazgo de los papas en el barroco romano se puso de manifiesto en la relación que mantuvieron Bernini y el papa Urbano VIII. Este Papa se consideraba heredero de los grandes papas del Renacimiento, y en concreto de Julio II. Uno de sus empeños fue acabar de dotar a la basílica de san Pedro de la grandeza que merecía como centro de todo el orbe católico. Con esa voluntad encargó a Bernini, además de otras obras, la realización del Baldaquino que debía ir sobre la tumba de san Pedro.

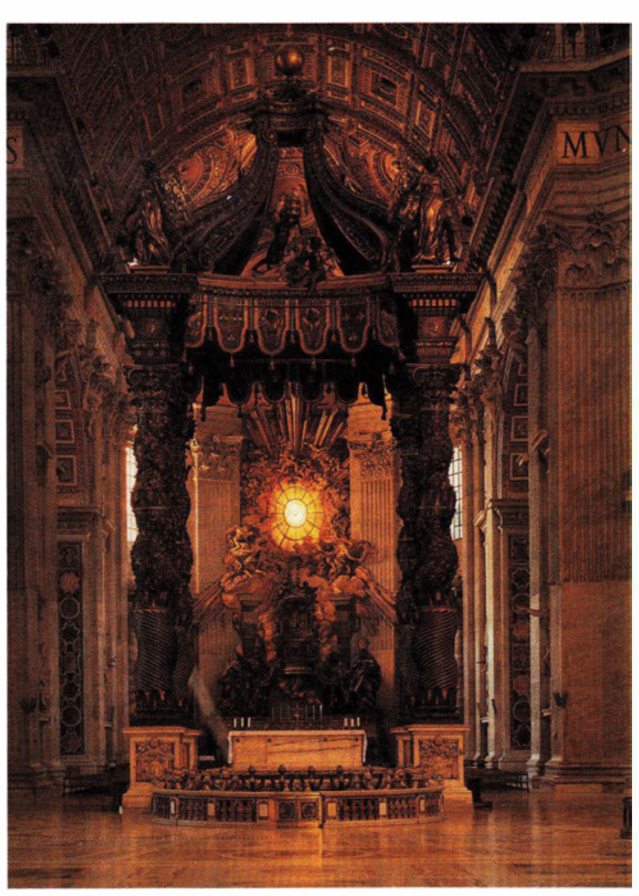


LÁMINA 1. Bernini. Baldaquino y cátedra, san Pedro del Vaticano.

Esta obra contribuyó decisivamente a centralizar el espacio interior de la basílica, pese a que la reforma del arquitecto Maderno la hubiera convertido finalmente en una iglesia de planta longitudinal y no central, es decir, que en lugar de tener iguales los brazos de la cruz griega, tal como la pensaron Bramante y Miguel Ángel, la nave en la que los fieles asistían a las celebraciones religiosas se prolongaba en una cruz latina para poder acogerlos, lo cual había sido formulado ya en otros proyectos del Renacimiento para la basílica. Pese a este condicionante, el baldaquino destinado a marcar el lugar más sagrado de san Pedro del Vaticano, centraliza el espacio religioso en este punto focal bajo la cúpula. Se utilizaron en él las columnas salomónicas. Pese a todas estas características buscadas de universalidad del mensaje que este baldaquino quiere transmitir, la impronta del papa que lo encargó no podía faltar, y, así, en las borlas que cuelgan, encontramos las abejas que eran el emblema de la familia Barberini, a la que pertenecía Urbano VIII.

Años más tarde el mismo Bernini puso el broche de oro a la transformación barroca de san Pedro del Vaticano cuando realizó la cátedra de san Pedro, detrás del baldaquino, en la que aparecen los símbolos del papado. Se trata de un conjunto escultórico realizado en mármoles de colores, bronces y estuco, que adquiere todo su sentido simbólico gracias a la luz que penetra desde el exterior, convertida así en parte de la escultura, pues a través de la luz se manifiesta el Espíritu Santo. Ese empleo de la luz incorporada a la escultura con carácter escenográfico lo vemos también en otra de sus obras fundamentales como escultor, el *Éxtasis de santa Teresa*.

En este grupo escultórico la luz natural llega desde el exterior a través de una ventana del muro abierta con este fin, y simula ser la que genera los rayos dorados que simbolizan la presencia divina mientras el ángel va a traspasar el corazón de santa Teresa con una flecha, lo que provoca el éxtasis de la santa. El movimiento de los ropajes y la posición de las figuras, con la fuerte diagonal de la santa, son de una gran expresividad, y su poder para transmitirnos el mensaje se ve reforzado con el uso del color, al destacar el grupo blanco sobre un entorno arquitectónico en el que predominan los colores oscuros.

En esta capilla podemos comprobar otra de las características del arte barroco, como es el de la vinculación de las artes, llegando a la configuración de espacios en los que no se sabe dónde acaba la escultura y empieza la arquitectura, o donde acaba ésta y empieza la pintura. Esa capacidad de engaño visual buscando los efectos de conjunto, tiene la finalidad de atrapar al espectador, sea fiel de la iglesia o súbdito del rey, en la con-



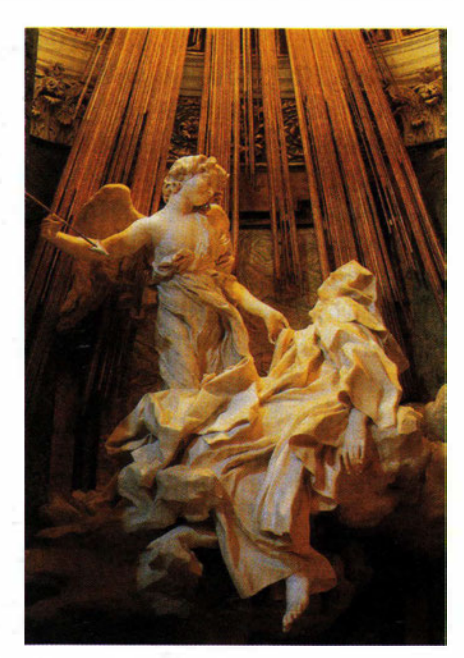


LÁMINA 2. Bernini, *Éxtasis de santa Teresa*. Capilla Cornaro, santa Maria della Vittoria, Roma.

templación y admiración de las formas artísticas a través de los sentidos. No se limita esta exaltación de los sentidos como perceptores a la vista, puesto que la cultura del Barroco pone en funcionamiento en las grandes celebraciones otros agentes igualmente persuasivos, como son la música o los olores. Imaginemos la contemplación de cualquiera de las obras citadas de Bernini iluminadas por las luces de las velas, mientras suena la música de un órgano y el olfato se llena de los olores de las flores y el incienso que nunca faltaban en las iglesias durante las celebraciones religiosas. El fiel percibe así que se encuentra en el escenario del milagro, en el que el poder de las imágenes se extrema.

En el arte barroco se llegó a altas cotas en la utilización de la belleza como arte de la persuasión. Se trataba de convencer al mayor número de fieles posibles de las verdades y valores que regían la vida de los católicos. La religión determinaba los comportamientos y actitudes del hombre ante la vida, y pocas veces ha sido esto tan explícito como en la cultura del Barroco. Vamos a poner algunos ejemplos de cómo el arte se convirtió en un instrumento de primer orden a la hora de conducir y de persuadir al fiel de que la verdad estaba en esa Iglesia católica contrarreformista y poderosa.



LÁMINA 3. G. Della Porta. Fachada del Gesù, Roma.

En la arquitectura religiosa las fachadas se convirtieron en polo de atracción para los viandantes que caminaban por Roma, quienes resultaban atraídos por esas fachadas que casi le conminaban a penetrar en el interior de las iglesias. Ya en el siglo XVI la fachada del *Gesù*, la iglesia madre de los jesuitas en Roma, ejerció este tipo de atracción, y muchas de sus características pasaron a la arquitectura religiosa del Barroco.

Es una fachada dividida en dos cuerpos que quedan enlazados visualmente mediante los aletones laterales, y en la que el arquitecto utiliza los efectos de luces y sombras que producen las pilastras y los vanos para marcar la importancia del eje central. En él, la puerta con sus columnas, escudo y frontones, así como la gran ventana del cuerpo superior marcan la entrada a la iglesia, el camino del fiel hacia el altar.

En el siglo XVII las fachadas se complicaron cada vez más y siempre se pensaron en relación con la ciudad, con el espacio urbano en que se iban a construir. Se trata de que el edificio destaque en los recorridos urbanos, así que en las fachadas se utilizarán curvas, contracurvas, y lienzos de muro cóncavos y convexos con respecto al plano de la fachada. Se puede comprobar en *san Andrea del Quirinal*, obra también de Bernini (ver comentario al final del tema), pero sobre todo en obras del otro gran arquitecto del barroco romano que es Borromini. Su obra *san Carlo alle*

Quattro Fontane (ver comentario al final del tema) tiene una fachada que, precisamente porque nunca puede verse de manera frontal, fue pensada para que, en visiones sesgadas y próximas, ejerciera el mismo efecto de imán que si la viéramos con la perspectiva que la distancia permite.

La arquitectura de Borromini fue considerada revolucionaria en su tiempo, aplicándosele términos como los de fascinante y extravagante. La misma personalidad de este arquitecto fue muy distinta a la de Bernini, pues Borromini fue hombre de mal carácter y depresivo según los testimonios de sus contemporáneos. Acabó suicidándose después de haber realizado algunas de las obras maestras de la Roma de los papas en este siglo XVII, como *san Ivo della Sapienza*, iglesia de la Universidad de Roma, o *santa Agnese* en la plaza Navona. En la imagen de la plaza podemos comprobar cómo la cúpula de esta iglesia, de tambor muy alto, entre las dos torres preside la plaza, pues su visibilidad aumenta al tener delante una fachada cóncava. Además de la iglesia de Borromini, las fuentes, especialmente la espléndida de los *Cuatro Ríos* obra de Bernini que ocupa el centro, magnifican un espacio urbano que se definió siguiendo el perímetro de lo que en la antigua Roma había sido el estadio de Domiciano, cuya forma y dimensiones se aprecian claramente en la fotografía aérea. Los principios del urbanismo barroco, con sus fachadas unidas, sus efec-

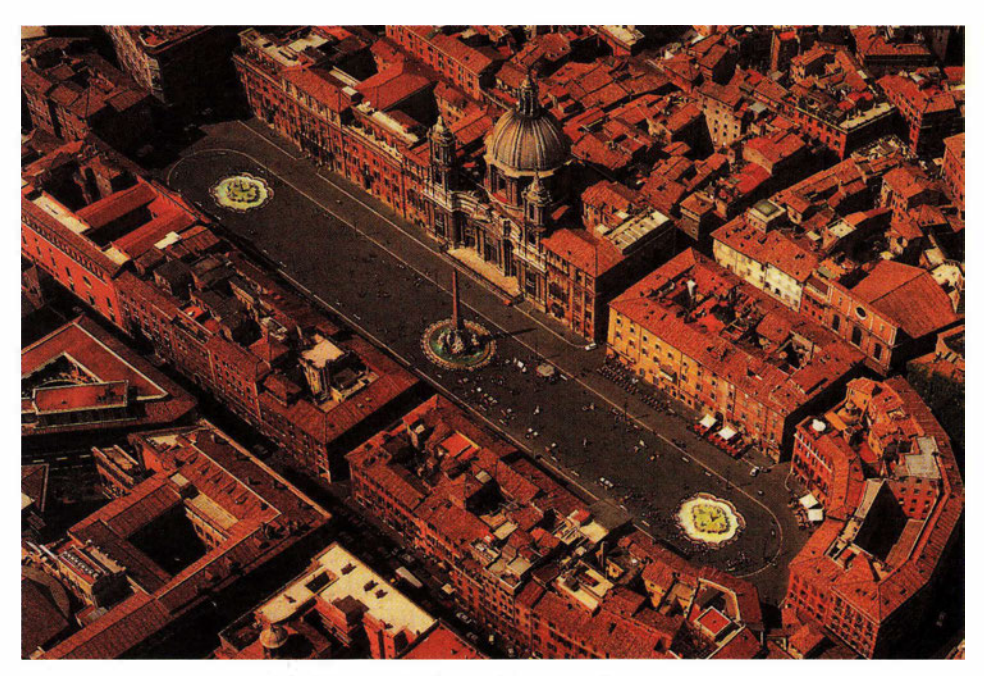


LÁMINA 4. Plaza Navona, Roma.

tos de perspectiva utilizando elementos focales y su monumentalidad se aplicaron en esta plaza, quizá la más escenográfica de las plazas romanas del Barroco.

El sentido teatral y la capacidad de persuasión del arte barroco se puso también de manifiesto en la pintura. La Contrarreforma católica obligó a los pintores a seguir una serie de normas con respecto a las imágenes religiosas, pues éstas deberían tener una función docente para que todos aquellos que no supieran leer las Sagradas Escrituras pudieran aprender las verdades del dogma a través de las imágenes. Los valores visuales son determinantes en la pintura barroca, con ellos se despierta la sensibilidad del espectador, se le conmueve y se le emociona, con lo que participa del mensaje que guardan y a la vez muestran las imágenes.

Uno de los mayores maestros en la capacidad para conmover fue Caravaggio, quien, además, transformó la pintura abriendo una de las grandes corrientes pictóricas del Barroco con multitud de seguidores en toda Europa. Frente al olvido de la naturaleza como modelo que se había producido en el manierismo, Caravaggio vuelve los ojos de nuevo a la naturaleza, pero con una diferencia fundamental con respecto al Renacimiento, que es que ahora ya no se selecciona lo bello, sino que los aspectos desagradables de la naturaleza se incorporan a la pintura, aparece lo feo, ante lo que el pintor se sitúa con un deseo de observación y de saber científico. El realismo es pues la primera característica que apreciamos en la pintura barroca. A ésta hay que añadir el protagonismo de la luz, que es deter-

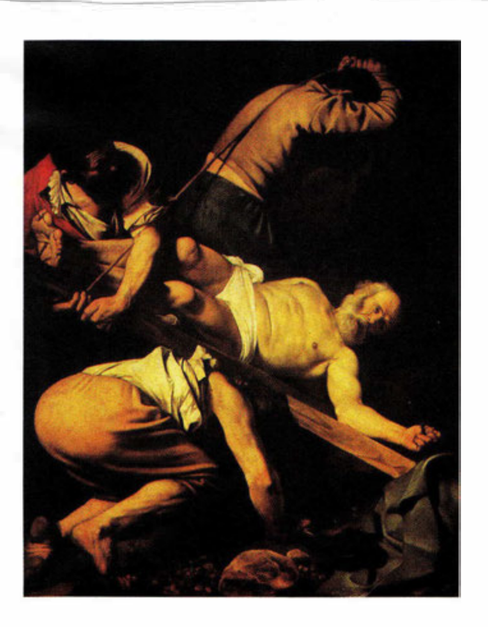


LÁMINA 5. Caravaggio, *Crucifixión de san Pedro*. Santa Maria del Popolo, Roma.

minante en la obra de Caravaggio. Los claroscuros de su pintura son extremos, con fuertes contrastes entre zonas iluminadas y zonas oscuras, con lo que la atención del espectador es conducida directamente hacia aquello que se desea resaltar.

En la *Crucifixión de san Pedro*, Caravaggio sitúa el foco de luz que ilumina la escena en lo alto a nuestra izquierda, iluminando violentamente el cuerpo del santo contra un fondo oscuro carente por completo de luz. Esa misma luz permite resaltar los movimientos de los hombres que elevan la cruz, y toda la composición se resuelve con el cruce de dos diagonales sobre la figura de san Pedro, como si fueran los radios de una rueda girando. La potencia expresiva de esta imagen se refuerza por ese sentido de unidad compositiva, en la que todas las figuras se encadenan, y por el acentuado realismo en el tratamiento de las figuras, que podrían haberse introducido en el cuadro desde cualquier calle de Roma.

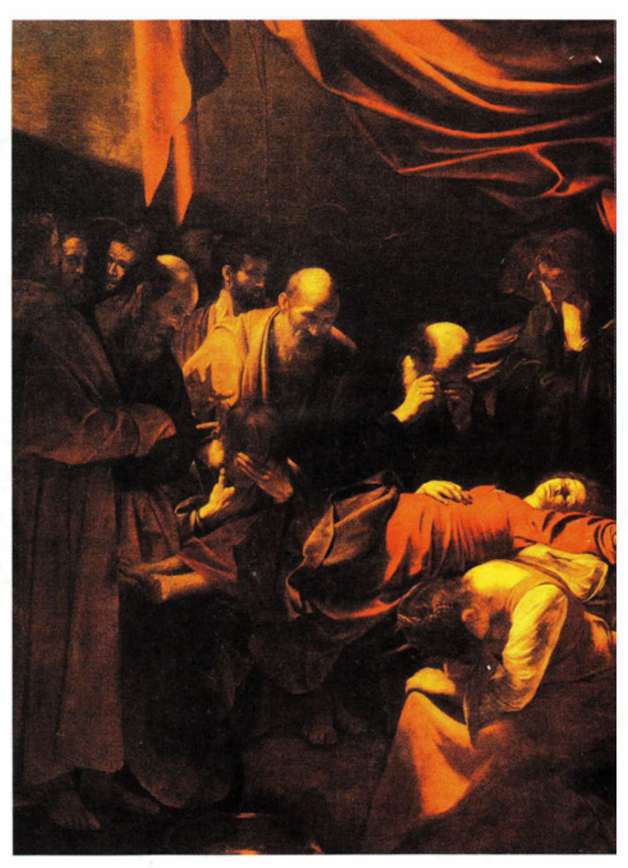


LÁMINA 6. Caravaggio, *Muerte de la Virgen*. París, Louvre.

Precisamente ese realismo dio problemas a Caravaggio cuando pintó la *Muerte de la Virgen*, cuadro que fue rechazado por los Carmelitas Descalzos porque, según se decía, Caravaggio había utilizado como modelo para la Virgen el cadáver hinchado de una ahogada, y, según otro testigo de la época, la había pintado como si fuera una cortesana.

Caravaggio es el genio excéntrico, desequilibrado si repasamos su trayectoria vital, con procesos judiciales, agresiones, huidas... que le llevarán a muy distintos lugares de Italia. Ya sus contemporáneos quisieron identificar su carácter violento y su vida con los fuertes claroscuros de su pintura. Pese a ello, su obra siempre fue apreciada por sus mecenas, como el cardenal del Monte, y por otros pintores, como Rubens, quien recomendó al duque de Mantua que comprara la *Muerte de la Virgen*, u otros pintores de Roma que pidieron que esta obra fuera expuesta públicamente antes de que saliera de esa ciudad.

Como contraposición a la pintura de Caravaggio, en los comienzos del barroco se encuentra la de los Carracci, pintores boloñeses de los cuales el mejor fue Annibale, quien en bastantes ocasiones pintó junto con su hermano Agostino. En la obra de los Carracci se dio una continuidad de la gran pintura del Renacimiento, un culto a la tradición que, para algún teórico del arte de la época, significaba la perfección. En sus pinturas pretenden fundir el dibujo que caracterizó a la pintura romana del Renacimiento, sobre todo en la obra de Rafael y de Miguel Ángel, con el movimiento y la luz de la pintura veneciana, y el colorido de Correggio, un pintor que hizo sus obras más importantes en Parma, también en el si-



LÁMINA 7. Annibale y Agostino Carracci, *Triunfo de Baco y Ariadna*. Roma, Galería del Palacio Farnesio.

glo XVI. Herederos pues de los grandes pintores del Renacimiento, consideran que en la pintura debe primar la razón sobre el sentimiento, y que, aunque el estudio de la realidad es importante, hay que llegar partiendo de él a una idea, a un modelo que lo supere.

Cuando el cardenal Odoardo Farnesio llamó a Roma a los hermanos Carracci para pintar los frescos de su palacio se estaba comportando como otros muchos grandes príncipes de la Iglesia, cuya labor como promotores de grandes empresas artísticas está en el origen de algunas de las mejores obras del arte barroco. Las características que hemos dado para la pintura de los Carracci se pueden apreciar en este gran fresco, que forma parte de un ciclo con el tema del amor que vence incluso a los dioses. El culto programa iconográfico que sirve de hilo conductor a estas pinturas fue elaborado por un erudito bibliotecario, y, una vez acabadas las pinturas, se consideraron comparables a las grandes obras de Rafael y de Miguel Ángel. Este tipo de relación entre un cliente que elige tanto al artista, como al erudito que da el programa iconográfico del ciclo pictórico fue muy frecuente en el arte barroco.

El artista en este periodo continuó dependiendo de los encargos de los grandes clientes, que elegían a unos u otros en función de su gusto, pues el Barroco, como ocurre en todos los estilos, tiene muchas tendencias, tal como podemos comprobar si comparamos una obra de Caravaggio con otra de Carracci. Un mismo artista también se adapta a los temas y los gustos de sus clientes, como hizo por ejemplo Bernini, cuyas esculturas transmiten con la misma eficacia la profundidad del sentimiento religioso o la pulsión dinámica del juego amoroso en un tema mitológico, como vemos en su *Apolo y Dafne*.

El auge del coleccionismo se reflejó en un mayor número de encargos por parte de nobles y cardenales, miembros de las grandes familias italianas que se convirtieron así en mecenas de las artes. Por eso, para explicar una obra no basta conocer al artista, hay que conocer también al cliente para el que trabaja, pues casi todo gran artista tuvo en esta época un gran protector. Una excepción en este panorama fue el pintor Salvatore Rosa, a quien no le gustaba trabajar por encargo y pintaba obras entre las cuales luego los clientes escogían. Su mayor éxito lo conoció con los pequeños cuadros de paisaje que ya en el siglo XIX serán muy apreciados por los pintores románticos.

Nos hemos referido hasta ahora a la ciudad de Roma, aunque la obra de Caravaggio y de los Carracci se realizó también en otros lugares de Italia, porque Roma fue el gran modelo, la ciudad en la que se formularon los paradigmas del arte barroco en sus comienzos. Sin embargo hay que



LÁMINA 8. Bernini, *Apolo y Dafne*. Roma, Galeria Borghese.

recordar que hubo ciudades de Nápoles y de Sicilia en las que la arquitectura barroca alcanzó cotas difícilmente superables. Hay que recordar también a otros grandes arquitectos como Guarino Guarini, a quien se deben las grandes obras del Turín barroco. Formado en Roma y admirador de Borromini, este monje creó en una de sus obras en Turín, la iglesia de san Lorenzo, un espacio complejo derivado de una planta en la que se funden el cuadrado y el octógono. La cúpula está claramente inspirada en las cúpulas de la mezquita de Córdoba, con sus nervios que no se cruzan en el centro. El carácter teatral con que se utiliza la luz en la arquitectura barroca, buscando transmitir mensajes simbólicos de forma explícita, se potencia con esta estructura que multiplica los efectos de la luz y acentúa la sensación de ingravidez que produce esta cúpula.



LÁMINA 9. Guarini. Cúpula de la iglesia de san Lorenzo, Turín.

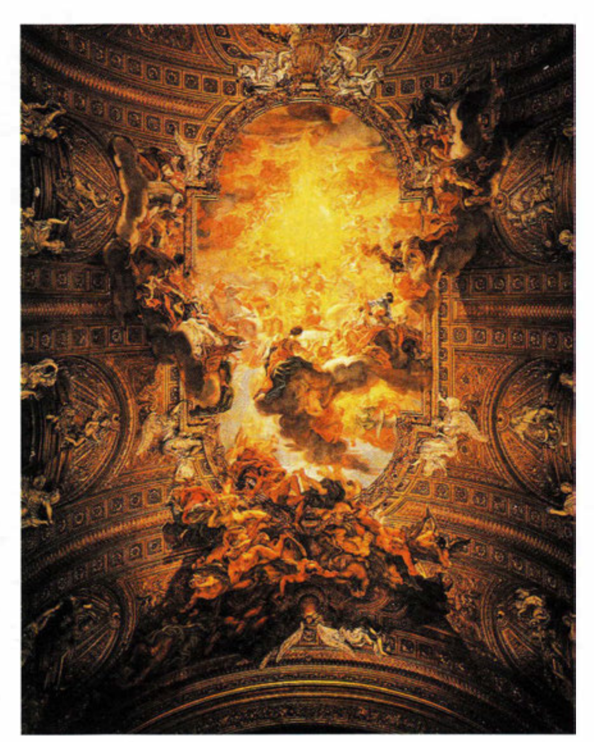


LÁMINA 10. Gaulli, *El triunfo del nombre de Jesús*. Roma, iglesia del Gesù.

Las rupturas ilusionistas del muro en la arquitectura barroca se fueron complicando con el tiempo. Lo más frecuente fue emplear la pintura para crear la ilusión de que desde el interior de la iglesia se contemplaba el cielo, como si los techos hubieran desaparecido.

En la obra de la página anterior, destinada a poner el broche final a una de las iglesias más emblemáticas de la Contrarreforma católica, como era la de los Jesuitas en Roma, Gaulli —llamado el *Baciccia*— pintó la bóveda con una iconografía que hacía referencia a las misiones y a la labor evangélica de esa orden religiosa, en una visión celestial que llega a la tierra, al fiel, gracias a los jesuitas.

A mediados de siglo se construyó en Venecia una iglesia que nos recuerda que también esta ciudad seguía siendo un foco artístico de importancia. Se trata de la iglesia de santa Maria della Salute, construida por Longhena, por encargo de la República veneciana.



LÁMINA 11. Longhena, *santa Maria della Salute*. Venecia.

En esta obra puede comprobar el alumno cómo la arquitectura barroca es una prolongación de la arquitectura del Renacimiento porque sigue utilizando los mismos elementos, tomados de la Antigüedad clásica, como pueden ser las columnas y los frontones. La influencia a veces es más del Renacimiento que de la Antigüedad, y por ejemplo aquí es patente la influencia del gran arquitecto de la Venecia del siglo XVI que fue Palladio. Por otra parte, es una planta centralizada, un octógono central con un deambulatorio, que se ha relacionado con precedentes como san Vital de Rávena. Esta investigación sobre las plantas centralizadas es otra de las características de la arquitectura barroca. Grandes volutas unen visualmente la potente cúpula con el cuerpo más bajo del deambulatorio, cuyas capillas se acusan al exterior y presentan vanos termales, llamados así por tener su modelo en los de las antiguas termas romanas. Al carácter pictórico de esta fachada, cuajada de luces y sombras, se añade algo que nunca falta en las grandes obras barrocas, que es que muestran claramente que son producto de una cultura urbana, en la que la ciudad determina muchas de las características de la arquitectura. Así, el viajero en Venecia nunca olvidará la silueta de esta iglesia asociada al Gran Canal.

La fascinación por Italia llevó a artistas del resto de Europa a visitarla y, en algunos casos, a quedarse allí. Por esta razón dos pintores franceses van a ser estudiados en este tema. Se trata de Poussin y de Claudio de Lorena. El alumno los puede encontrar estudiados en muchos manuales dentro del Barroco francés, pero su vida en Italia y su relación estrecha con la pintura italiana nos han llevado a incluirlos aquí. Poussin conoció la fama en Roma, gracias al poeta Gimbattista Marino, y al encargado de adquirir obras para el papa Urbano VIII, Marcello Sachetti. Trabajó para los grandes coleccionistas de pintura en Roma, admiradores de su arte, de la belleza de su pintura, antes que de la posible utilidad de esas imágenes. Salvo por su vuelta a París en 1640 por empeño del cardenal Richelieu cuando ya era un pintor famoso, desde donde pronto regresó, la mayor parte de su producción hay que entenderla como parte del arte italiano.

Poussin es un pintor que sigue unas reglas en la composición de sus cuadros que buscan la claridad en la exposición del tema, tal como podemos ver en su obra *Paisaje con Polifemo*, en la que los distintos planos en profundidad de la obra, desde las figuras del primer plano hasta los fondos quedan perfectamente definidos por los árboles situados a distancias distintas, y por unas montañas que se alejan de nuestra vista. Poussin tuvo un gran interés por la investigación arqueológica, e hizo dibujos de ruinas de la Antigüedad, lo que se reflejó en edificios pintados en sus obras, pero esa pasión anticuaria fue más allá, y los temas mitológicos, como en



LÁMINA 12. Poussin. *Paisaje con Polifemo*. Leningrado, Ermitage.

este caso, fueron frecuentes en su pintura (para satisfacer a una clientela que así lo demandaba), e incluso los paisajes parecen recrear aquellos que los textos clásicos describían. Pese a la influencia de la escuela veneciana en algunos aspectos formales de su pintura, ésta se dirige antes a la inteligencia que a los sentidos, y de ahí su gran influencia en el clasicismo francés, por la importancia del dibujo, de la claridad y el decoro en el tema y su tratamiento, y por las composiciones tan fácilmente comprensibles. Hay otra cuestión que queremos remarcar en su pintura, que es que su fama se debió sobre todo a los encargos de patronos que podríamos llamar menores, en la medida en que no trabajó para los papas y muy poco para las órdenes religiosas. Un nuevo tipo de artista y de cliente estaba naciendo, sin servidumbres para con los grandes poderosos de la tierra, cuya finalidad había sido convertir en imagen los mensajes en los que eternizar las verdades de una sociedad inmóvil. En pintores como Poussin lo que sí se dio fue una fuerte dependencia de unos clientes que seleccionaban a sus artistas en función de valores estéticos que se plasmaran en obras bellas con las que poder demostrar, en sus colecciones, que su estatus social iba unido a un gusto artístico exquisito y culto.

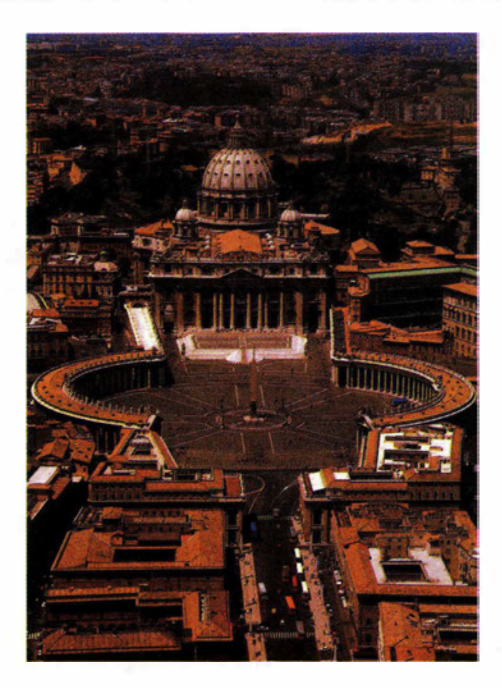
En la misma línea, aunque con características formales distintas, podemos enmarcar la pintura del francés Claudio de Lorena (ver comentario al final del tema). Impresionado por los paisajes del golfo de Nápoles y luego de la campiña romana, los eligió como tema de su pintura. Tuvo tanto éxito con sus clientes romanos que incluso publicó un libro con sus obras originales para evitar posibles falsificaciones.

La cultura del Barroco desarrolló hasta el límite de sus posibilidades la Fiesta, que desde el Renacimiento se había convertido en la máxima expresión del poder de cara a los ciudadanos, utilizando para ello todos los medios que el arte ponía a su servicio. La Fiesta a la que nos referimos es la que conmemora, en el escenario de las ciudades, las grandes celebraciones de la Monarquía y de la Iglesia. Las entradas triunfales de los reyes, las llegadas de reliquias, las nuevas canonizaciones, los matrimonios y muertes que marcaban el devenir de la dinastía reinante... se convertían en acontecimientos urbanos en los que toda la ciudad se transformaba para crear unos espacios de maravilla en los que la vinculación de las artes, tan característica del Barroco como hemos dicho anteriormente, encuentra una de sus razones de ser. Su finalidad última era mostrar a los súbditos del rey y a los fieles de la Iglesia las verdades sobre las que se asentaba esa sociedad estamental. Las transformaciones urbanas que se llevaban a cabo para estos grandes acontecimientos a veces tenían carácter perpetuo porque se llegaban a derribar casas y a trazar calles, pero lo normal es que fueran de carácter efímero. Se hacían arcos triunfales, altares, tablados, pasadizos... y la ciudad se vestía con cortinajes y colgaduras para crear el escenario por el que debían pasar los cortejos y las procesiones acompañadas de la música mientras la arquitectura, la pintura y la escultura construían un mundo imaginario de perfección lleno de mensajes destinados a ir construyendo la historia.

COMENTARIOS



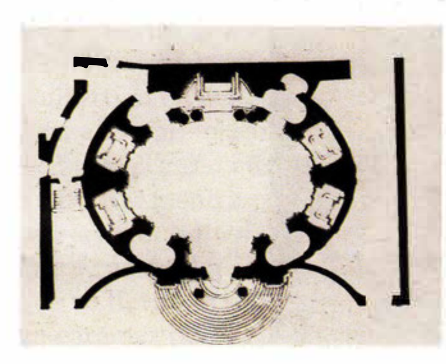
Bernini. Columna de san Pedro del Vaticano



Con esta gran columnata Bernini cambió el espacio de la plaza que existía delante de la Basílica a partir de 1656. La gran cúpula de Miguel Ángel, la fachada que había proyectado Maderno, y el obelisco que había colocado Fontana en tiempo de Sixto V condicionaron el diseño de Bernini. Tenía que resaltar esos tres elementos a la vez que creaba un nuevo espacio. También era necesario atender a cuestiones funcionales, lo que le llevó a cubrir la columnata para que permitiera el recorrido de las procesiones al resguardo de la intemperie. Asimismo era preciso que el espacio delante de la basílica fuera muy grande para que cupieran el mayor número posible de fieles con ocasión de las bendiciones papales. En la imagen apreciamos cómo los tramos rectos que parten de la fachada y de los que arranca la columnata son divergentes con respecto a la fachada, con lo que Bernini consiguió que esta fachada no pareciera tan grande como lo es si se contempla de lejos, pero también que vaya agrandándose conforme el fiel se aproxima a ella. El sentido teatral y la capacidad de conducir al espectador del arte barroco se comprueba aquí, tanto en lo que acabamos de comentar como en la forma oval de la plaza, en la que se repite constantemente el mismo elemento de la columna, por lo que la vista del fiel resbala por ella hasta acabar fijándose en el punto focal que marcan la fachada y la cúpula. Cuando Bernini hizo esta plaza no se accedía a ella desde una gran avenida, como ahora, sino desde calles estrechas, con lo que la impresión de los fieles católicos al llegar a este inmenso espacio era mucho mayor, y sentían cómo les acogían los brazos abiertos de la Iglesia.

Bernini. San Andrea del Quirinal, Roma





Esta iglesia la realizó Bernini para el Noviciado de los Jesuitas en Roma. Es de planta elíptica, un tipo de planta bastante frecuente en la arquitectura barroca, que ofrece muchas posibilidades espaciales. Por ejemplo en esta iglesia Bernini coloca la entrada y el altar en el eje más corto, con lo que el fiel, al entrar en la pequeña iglesia, percibe la expansión del espacio mientras su mirada es llevada hasta el altar. Desde la cúpula, símbolo del cielo, penetra la luz en la penumbra de la iglesia, convirtiéndose en agente configurador del espacio religioso. Por lo que se refiere a la fachada, dos alas cóncavas crean un espacio ante ella, insertándola en el trazado de la calle, con lo cual el ciudadano resulta captado y atraído hacia la puerta. En ésta las formas son convexas, pues tanto la escalera como el pequeño pórtico avanzan hacia la calle, como si se tratara de facilitar el acceso al templo. Como otros muchos grandes ejemplos de la arquitectura barroca, esta iglesia tiene un tamaño pequeño, pero es un modelo perfecto para ver cómo la arquitectura se relacionó con los trazados urbanos con un sentido de continuidad espacial que siempre tuvo en cuenta al espectador.

Borromini. San Carlo alle quattro fontane, Roma



Se trata del monasterio de los Trinitarios Descalzos en Roma, y la referencia a las cuatro fuentes en su nombre se debe a que se construyó en el cruce de dos importantes calles, en cuyos chaflanes se habían puesto cuatro fuentes a finales del siglo XVI. Borromini, además de tener un pequeño espacio para su obra, tuvo que adaptarse a un espacio urbano que no podía ser transformado para magnificar el edificio. Aún así logra apresar la atención del transeúnte. Divide la fachada en dos cuerpos, que a su vez se dividen en otros dos más pequeños, pero estos últimos quedan unidos por un orden gigante de columnas, que hace que en nuestra primera mirada a la fachada la percibamos como si tuviera sólo dos cuerpos con un gran entablamento entre ambos. Si ya las columnas gigantes, así como las divisiones horizontales, crean fuertes contrastes de luces y sombras, éstos se ven acentuados por la utilización de planos cóncavos y convexos. En esta fachada se comprueba el movimiento que puede llegar a transmitir la arquitectura barroca, como si fuera algo vivo, orgánico y cambiante según la posición que ocupa el espectador. En el interior, de nuevo curvas y contracurvas crean un espacio que se percibe como un todo único, y que es rematado por una cúpula oval en la que los efectos de luz están plenos de contenido simbólico. Un recurso formal utilizado por Borromini para impresionar los sentidos del fiel y hacerle sentir en un espacio celestial, es empequeñecer los elementos decorativos de la cúpula conforme se acercan al centro, para que así, por un efecto de perspectiva, parezca más alejado y misterioso el foco de luz.



Claudio de Lorena, *Puesta de sol en un puerto*. París, Museo del Louvre



Este pintor francés, enamorado de los paisajes marinos de Nápoles, y que desde 1627 se estableció en Roma, ha pasado a la historia como pintor de paisajes en los que prima el sentimiento poético, frente a la razón que regía en cambio los paisajes de Poussin. Las figuras humanas de los primeros planos nos dan la escala de unos paisajes grandiosos en los que la luz proporciona una sensación de paz que, en este caso, viene reforzada por el equilibrio de los volúmenes arquitectónicos a nuestra izquierda, mientras el barco de la derecha parece prometer viajes hacia ese sol situado en el punto de fuga, un tipo de composición que con diferentes temas repetirá en múltiples ocasiones. La evocación de mundos lejanos en estos paisajes, unido al hecho de que Lorena pintó algunos de sus cuadros como ilustración de la *Eneida* de Virgilio, ha llevado a decir que muchos de ellos deberían ser contemplados mientras se lee a este poeta, pero lo cierto es que el tema en ellos carece de importancia. No sabemos qué se narra en esta obra que vemos, pero eso no importa, el protagonista es el paisaje. En este aspecto hay que recordar que en esta época, salvo excepciones, el paisaje era «compuesto», es decir que los pintores tomaban apuntes del natural, pero luego los componían en el estudio, fundiendo elementos que no se daban así en la naturaleza. No es una copia fiel de la realidad de un paisaje, como el alumno verá al estudiar el siglo XIX, sino una composición muy elaborada, aunque su punto de partida sea la observación del mundo, con sus paisajes naturales y sus luces.

Canaletto, *Regreso del Bucentauro el día de la Ascensión* (detalle). Milán, Colección Aldo Crespi



Esta obra, es un buen exponente de la pintura de los «vedutistas» venecianos del siglo XVIII. Es el punto final de la búsqueda y la investigación en la representación de la realidad que hemos visto en el arte barroco, pero a la vez estos pintores anuncian con su obra el predominio de la razón que caracterizará al arte de la Ilustración, puesto que son de una gran objetividad cuando representan los paisajes urbanos de la ciudad de Venecia. Por esa objetividad tuvieron un enorme éxito en la Europa ilustrada. Canaletto, incluso, debido a su fama, llegó a vivir diez años en Inglaterra, sustituyendo a Venecia por Londres y otras ciudades inglesas como tema de sus cuadros. Utilizaron la cámara oscura, con la que mediante un sistema de espejos se llegaba a «calcar» el paisaje que se quería llevar al lienzo. En la obra que contemplamos la plaza de san Marcos de Venecia, con su palacio ducal, la iglesia de san Marcos y las obras renacentistas que acabaron de magnificar este espacio urbano, están representadas con una gran precisión. Sirven de escenario a la gran fiesta barroca en la que el Dux (el Dogo) veneciano, gobernante de la ciudad, arrojaba su anillo al mar como símbolo de su matrimonio con la ciudad de los canales. Todo celebra en esta pintura la fastuosidad y la belleza de una ciudad que, mientras disfrazaba su decadencia para fascinar a Europa con el esplendor de su luz y de su arquitectura, comenzaba a acoger turistas deseosos de conservar en imágenes la Venecia que Canaletto estaba creando con sus cuadros.

PRÁCTICAS

1. Aplique las características de la pintura de Caravaggio al comentario de su obra, *La vocación de san Mateo*.



2. ¿Qué características barrocas se pueden señalar en esta fachada de Pietro da Cortona para la iglesia de santa María della Pace en Roma?



3. Partiendo de una obra de arquitectura, otra de pintura y otra de escultura de las reproducidas en este tema, sitúese como espectador y haga una relación de los elementos formales que están destinados a atrapar su mirada y a conmover sus sentidos. Prescinda del mensaje de la obra y analice sólo los aspectos formales que maneja el artista barroco con esa finalidad.

Tema 13

El Barroco en Europa

Durante la época del Barroco la fuerte influencia del arte italiano en el resto de Europa se multiplicó gracias a los grabados, en mucha mayor medida de lo que había sucedido en el Renacimiento. Sin embargo, en la Europa barroca pronto hubo otros ejemplos a imitar en las cortes europeas, fundamentalmente modelos franceses, tanto por lo que se refiere a las intervenciones urbanas, como, sobre todo, por lo que supuso la construcción del palacio de Versalles, convertido en modelo insuperable de arquitectura al servicio del absolutismo monárquico. También los grabados, como por ejemplo el que mostraba el plano de los jardines de Versalles, difundieron por el mundo las grandes obras de arte del Barroco europeo. La difusión por este medio de modelos para pintores, escultores y arquitectos, explica por ejemplo algunas características del arte iberoamericano, pero también del arte español o del centroeuropeo.

La magnificencia del arte francés, controlado por un Estado centralista que también controló la economía, el comercio o la administración, llevó a decir al arquitecto inglés Wren en el siglo XVII que París se había convertido en la gran escuela de arquitectura en Europa, con lo que Roma pasaba a un segundo plano como foco de atracción para los arquitectos. Al hablar del arte francés del siglo XVII, y en especial de su arquitectura, se emplea el término de «clasicismo». Este clasicismo vendría definido por un sometimiento a las normas que marcaba la Academia francesa, que controló tanto la formación de los artistas como las obras que se construyeron para mayor gloria del «Rey Sol», Luis XIV. Al margen de las elaboradas cuestiones simbólicas, que no podían faltar en un arte destinado a persuadir a los súbditos de las verdades absolutas que sustentaban el poder monárquico, las reglas para la arquitectura quedaron marcadas desde la primera reunión de la Academia Real de Arquitectura en 1672: se dirige a la razón y a la inteligencia antes que al sentimiento, se utilizan los órdenes clásicos y los tratados de arquitectura del Renacimiento, y se utilizan mucho menos los fuertes contrastes lumínicos provocados por los vanos, columnas, pilastras, frontones etc., así como los juegos de cur-

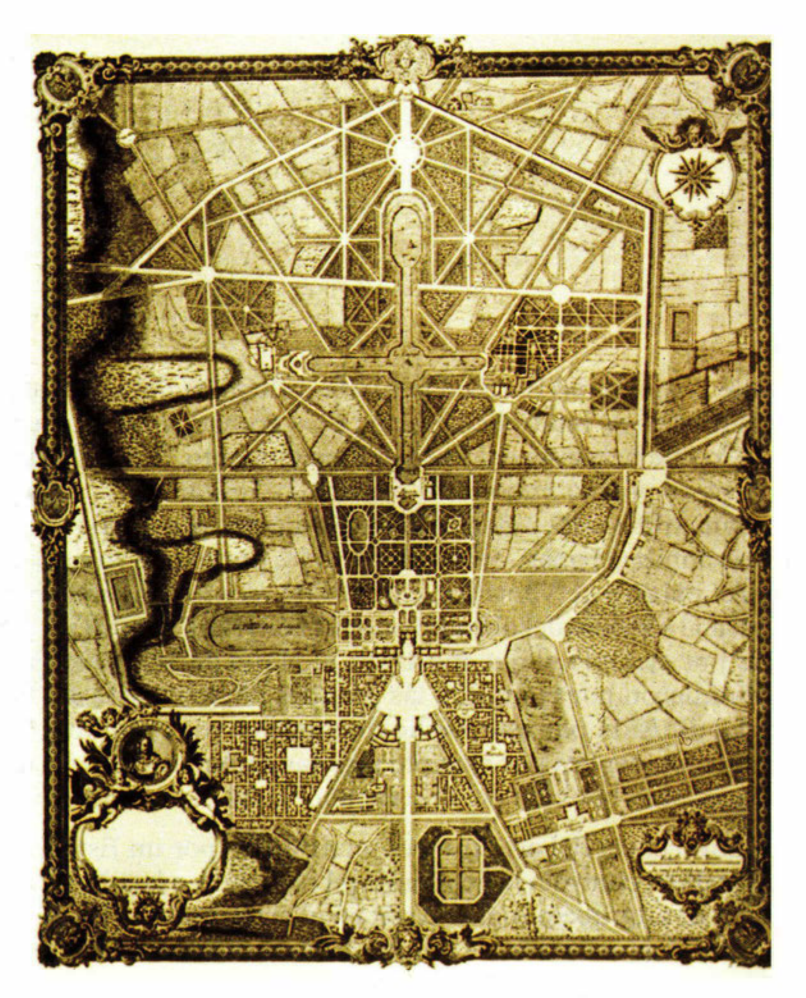


LÁMINA 1. Le Nôtre. Plano de Versalles.

vas y contracurvas de los muros que en cambio hemos visto en el Barroco italiano.

El mejor ejemplo es sin duda el palacio de Versalles, convertido en un pequeño punto en el plano que vemos, pero foco de todo el desarrollo escénico y paisajístico de estos inmensos jardines. En él confluyen las tres vías que llegan desde la población y de él parten, como emanación del poder del monarca que lo habita, los trazados radiales que se van encadenando a partir del gran eje central. El nivel de intervención de la monarquía absoluta en materia artística se pone de manifiesto al comprobar las dimensiones del palacio y compararlas con su representación en el gra-



LÁMINA 2. Le Vau, Hardouin Mansart. Palacio de Versalles.

bado. El hombre ya no es la medida del mundo, como lo había sido en el Renacimiento, ahora lo es el poder, y el arte expresa y materializa el inmenso poder de la monarquía sobre los súbditos, en este caso, o de la Iglesia sobre las conciencias en otros muchos casos, algunos de los cuales hemos visto en el tema anterior.

Los arquitectos que crearon este palacio en las cercanías de París han pasado a la historia como los grandes creadores del clasicismo francés. En la fotografía se puede apreciar el empleo de órdenes arquitectónicos clásicos para subrayar la división horizontal en dos grandes pisos, pero también que la lección del Barroco está presente, pues tanto en las alas laterales como en el edificio central en forma de U, los ejes en los que debemos concentrar nuestra mirada vienen marcados por cuerpos que avanzan, y en los que los vanos acentúan los contrastes de luces y sombras. El resultado es de un gran equilibrio que, unido a las dimensiones del edificio, plasma simbólicamente la capacidad de control y de domi-

nio del monarca. Quizá por esta voluntad de grandiosa contención, los proyectos de Bernini para el palacio del Louvre no gustaron en esta corte, y se eligieron proyectos de arquitectos franceses pese a la fama del arquitecto romano. Fue el triunfo del clasicismo francés frente al modelo italiano.

Los grandes palacios europeos deben mucho a Versalles, y en todas las cortes europeas el modelo de este palacio fue una referencia, bien para imitarle, bien para superarle. Los palacios de Viena, los de los monarcas ingleses o los de los zares rusos en san Petersburgo integraron el Barroco italiano y el Barroco francés para crear los escenarios en los que los poderosos podían reconocerse en toda su grandeza. La escala a la que se actuó tiene muy poco que ver con los palacios del Renacimiento, por ser ahora mucho mayor. Los elementos formales tomados del mundo clásico y del propio Renacimiento siguieron siendo los mismos: órdenes clásicos, frontones, entablamentos..., pero la impresión que producen estos grandes palacios europeos es de masas horizontales fundidas con los extensos jardines, perfectamente ordenados, que nunca faltaron en las residencias construidas por los monarcas en las cercanías de la ciudad capital. La riqueza de los exteriores se prolongaba en los interiores de estos palacios, con grandes galerías en las que acumular los símbolos del poder y escaleras monumentales. La escalera del palacio de Würzburg, construida ya en el siglo XVIII por Neumann, uno de los mejores arquitectos del Barroco centroeuropeo, es buen ejemplo de la capacidad de las distintas artes, arquitectura, pintura (el techo fue decorado por Tiépolo) y escultura para fundirse a la hora de crear escenografías para el poder en el mundo barroco.



LÁMINA 3. Palacio Schönbrunn. Viena.



LÁMINA 4. Neumann. Escalera del palacio de Würzburg.

En la España barroca pocos ejemplos se pueden comparar con las grandes obras europeas, ya que la decadencia económica y política tuvo una inmediata consecuencia en la falta de fuertes inversiones en obras de arquitectura. No se dio la misma decadencia, sino todo lo contrario, en la pintura, tal como veremos en el tema siguiente. La influencia del clasicismo escurialense perduró mucho en el siglo XVII y contribuyó a consolidar una arquitectura cortesana que dejó en Madrid obras como la cárcel de corte, actual Ministerio de Asuntos Exteriores, en el que se combinan el ladrillo y la piedra con los tejados de pizarra para configurar unos volúmenes geométricos característicos de la arquitectura barroca madrileña. Otros centros artísticos dieron paso en cambio a un barroco mucho más movido en el que la decoración se integra en la estructura arquitectónica ejerciendo un efecto de atracción y teatralidad común a todo el Barroco europeo. Así sucedió en la nueva fachada del Obradoiro, ya del siglo XVIII, de la catedral de Santiago de Compostela, convertida en punto focal del final del camino de los peregrinos que iban a adorar el cuerpo del após-



LÁMINA 5. Fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela.

tol. También los interiores religiosos en España se fueron recargando de decoración, hasta llegar a ejemplos como el de la Cartuja de Granada, en la que desaparecen los límites entre la arquitectura y la escultura, con una decoración realizada en yeso en la que se refleja rítmicamente la luz que penetra desde el exterior y que desmaterializa el espacio con un efectismo teatral y escenográfico que ya hemos visto que caracteriza el Barroco, y que se agudizó mucho más en el siglo XVIII.

En la arquitectura religiosa europea, las plantas centralizadas, regidas por la curva, como en la iglesia de san Carlos Borromeo de Viena (ver el comentario), y las grandes cúpulas se convirtieron en objeto de expe-



LÁMINA 6. Sacristía de la Cartuja de Granada.

rimentación en toda Europa. Incluso en el Barroco inglés, influido por el arte italiano y francés, pero mucho más contenido en sus formas que el Barroco centroeuropeo, la idea de la cúpula dominando la ciudad preside el proyecto de Wren para la catedral de san Pablo. En todas estas cúpulas está presente en última instancia el modelo que fue la que Miguel Ángel había proyectado para san Pedro del Vaticano, pero en la de la catedral de Londres el protagonismo de las columnas remite a una voluntad de clasicismo que se plasmó en muchas de las obras de la arquitectura inglesa. Fue una obra que se quiso bella y noble «para el prestigio de la ciudad y de la nación», y esa idea es la que parece regir las proporciones de la cúpula, más acordes con las dimensiones de la ciudad que con el propio edificio, que resulta empequeñecido ante el tamaño de una cúpula pensada como elemento simbólico urbano.

Los espacios interiores de las iglesias de Neumann han sido comparados con las fugas de Bach, el gran músico del Barroco, y ciertamente hay interiores religiosos en el Barroco centroeuropeo en los que la fusión de las artes parece ser capaz incluso de materializar la música de un órga-



LÁMINA 7. Wren. Catedral de san Pablo. Londres.

no, como si el espacio religioso se contrajera y expandiera para expresar la visión del milagro que hace de las iglesias cielos en la tierra. En la página siguiente, la iglesia de Neumann, formada a base de elipses, unida a la decoración, parece diluir la percepción del muro como cerramiento.

El proceso de complicación decorativa en los interiores de iglesias y palacios barrocos acabó generando ya en el siglo XVIII lo que conocemos como «Rococó», un estilo que fascinó a reyes y cortesanos y que decoró los salones con espejos, conchas, imágenes fantásticas, y todo tipo de formas tomadas de la naturaleza, además de recoger la influencia del arte oriental, cada vez mejor conocido en Europa. Nacido en Francia, donde el nombre de «rocaille», origen del término, se aplicaba a la decoración de grutas y fuentes, pronto se extendió al resto de Europa, donde unos exteriores sencillos encerraban unos interiores en los que se abandonó cualquier tipo de mesura o contención en la búsqueda de los efectos decorativos.

La escultura barroca tuvo la misma finalidad que la arquitectura, transmitir las verdades de esa sociedad: los mensajes de la Contrarreforma católica y la imagen de poder de los monarcas. En España la escultura religiosa tuvo un gran desarrollo y produjo obras de gran belleza en las



LÁMINA 8. Neumann. Santuario de Vierzehnheiligen. Baviera.

que el artista buscaba conmover al fiel con la expresividad y el movimiento de las figuras. Los nombres de Gregorio Hernández en Castilla la Vieja y de Martínez Montañés en Andalucía están detrás de obras que todavía hoy siguen emocionando al mostrar el dolor de la Piedad, o el patetismo de los Cristos yacentes.

A medio camino entre las distintas artes, pero con una estructura claramente arquitectónica están los retablos. Cuando no se podía reformar una iglesia con la grandeza deseada, el retablo se convertía en la pieza que transformaba el espacio religioso con un coste mucho menor, pero igualmente eficaz a la hora de sorprender al fiel con efectos escenográfi-

cos para mostrar las imágenes religiosas tal como propugnaba la iglesia de la Contrarreforma. Los elementos formales que veíamos en el Baldaquino y en la Cátedra de san Pedro que hizo Bernini, se convirtieron en modelos a imitar. Especialmente las columnas salomónicas, de formas helicoidales ascendentes que parecen incluso cuestionar visualmente su función como soporte, y que reciben este nombre porque se pensaba que habían sido utilizadas por Salomón en el perdido templo de Jerusalén. Por eso se utilizaron para resaltar lugares especialmente sagrados para los católicos. Un ejemplo es el del citado Baldaquino de san Pedro, pero también fueron utilizadas por ejemplo en el baldaquino del altar mayor de la catedral de Santiago. Probablemente el mejor ejemplo español en la utilización de estas columnas sea el del retablo de san Esteban de Salamanca, obra de J. B. Churriguera.

Este retablo, encajado en el ábside, sirve de marco simbólico a la custodia con la Sagrada Forma que ocupa el centro, porque todo en él está



LÁMINA 9. J. B. Churriguera. Retablo de la iglesia de san Esteban. Salamanca.



LÁMINA 10. A. Churriguera. Plaza Mayor, Salamanca.

ponsables de la reconstrucción. Las dificultades legales y económicas permitieron sólo ensanchar las calles, fijar modelos de casas a los que se debían ajustar las que se construyeran nuevas, reconstruir los grandes edificios, y hacer una red de alcantarillado. La idea de una ciudad de fachadas uniformes sometidas a reglas, y de amplias calles responde a los principios del urbanismo clásico del Barroco. Mucho más completa fue la reconstrucción de Lisboa, reducida a cenizas tras el terremoto y posterior incendio de 1755. El trazado en damero de la «Baixa» y la plaza hacia el mar con una estatua del rey constituye lo que se conoce como la Lisboa del marqués de Pombal, por haber sido este hombre el que estuvo controlando y decidiendo sobre todo el proceso de reconstrucción. También en Lisboa se plasmó la idea de una ciudad controlada por el poder del rey para hacer de ella una ciudad funcional y bella.

Independientemente de las normas que se dieron para evitar que la ciudad fuera destruida de nuevo por un terremoto (anchura de las calles, estructura de las casas...), este ejemplo de Lisboa, ya de la segunda mitad del siglo XVIII, nos sirve de punto final para hablar del urbanismo barroco. En ella se enfatizaron puntos focales como el de la estatua del monarca, y el dominio de Pombal sobre los proyectos y su realización sólo se explica desde el absolutismo que hemos visto que está tras las grandes realizaciones del Barroco, pero a la vez hay en la nueva Lisboa pombalina una adecuación entre forma y función en los edificios, a veces monó-

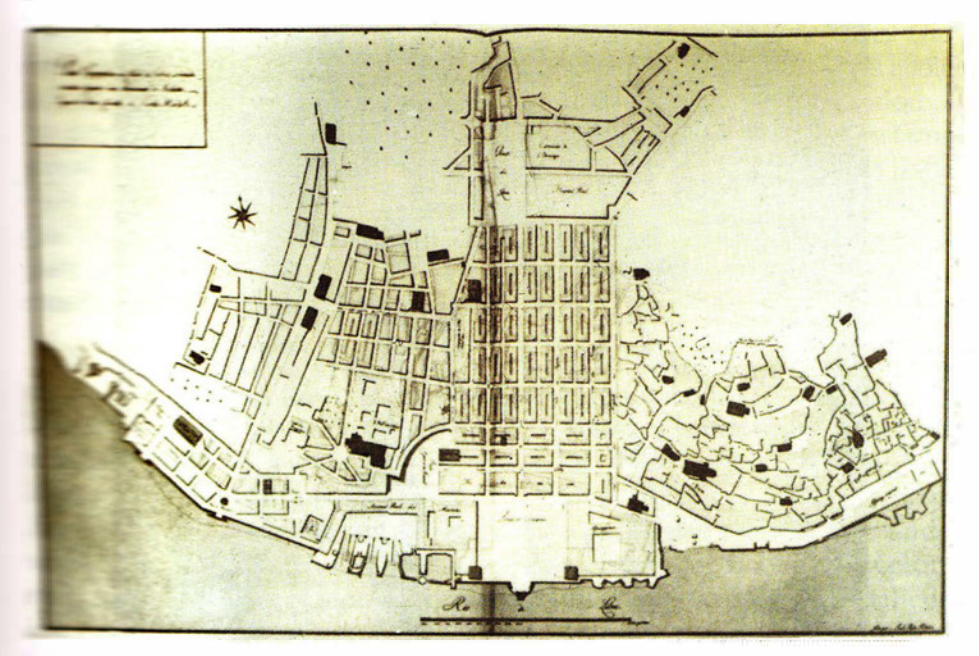


LÁMINA 11. E. dos Santos y C. Mardel. Proyecto de reconstrucción de Lisboa.

y carentes casi de decoraciones, y un sentido de orden racional que anuncia ya la Europa de la Ilustración y el Neoclasicismo, que se aleja de los impactos teatrales y conmovedores del urbanismo barroco.

2. LA PINTURA

La pintura barroca europea ha legado a la historia algunos de los nombres más excelsos del arte universal. Rubens, Rembrandt y Vermeer, al mismo nivel que Velázquez, a quien estudiaremos en el tema siguiente, son verdaderos hitos de la historia del arte. En todos ellos la investigación sobre la luz es patente en su pintura y refleja el interés de los científicos del siglo XVII por el estudio de la curvatura y la velocidad de la luz. La mirada del pintor dota a la luz de significados simbólicos y de valores compositivos. En la obra de Rubens esos estudios van unidos a un tratamiento del color que le hace heredero de los grandes pintores venecianos del siglo XVI que fueron Tiziano, Tintoretto y Veronés.

En muchas de sus obras, como en *Las Tres Gracias*, utiliza dos focos de luz, el que ilumina el fondo y el que ilumina de izquierda a derecha las



LÁMINA 12. Rubens. *Las Tres Gracias.* Madrid, Museo del Prado.

figuras del primer plano, un recurso que había sido utilizado frecuentemente en la pintura veneciana. Conoció directamente esta pintura viajando a Italia, un viaje que siempre pareció necesario a los grandes artistas del Barroco. Fruto de ese viaje es la influencia de Caravaggio que se da en algunas de sus primeras obras, pero pronto fue el color veneciano el que se posesionó de su pintura, y aunque parte del estudio de la realidad, como toda la pintura barroca, la idealiza. En la obra de Rubens, además de la influencia veneciana, se da una continuidad con respecto a la tradición de la pintura flamenca en el uso del color (recuerden por ejemplo el *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck). Podemos ver esa riqueza cro-

mática en la obra reproducida, en la que el tema clásico de las *Tres Gracias*, esas mujeres que se enlazan en un círculo para expresar las tres acciones de la generosidad, que son dar, aceptar y devolver, está tratado con un gran realismo en la representación de los exhuberantes cuerpos femeninos. A la vez la luz dorada y el idílico paisaje transmiten que nos hallamos en un escenario ajeno al de la realidad del hombre, el de la mitología. Los grandes coleccionistas del Barroco ansiaban obras como estas para sus colecciones privadas, por lo que el tema mitológico se cultivó mucho en esta época.

En la pintura de Rubens se dio siempre una gran unidad compositiva, muchas veces utilizando diagonales que enlazaran las figuras. La movilidad de las formas, su tensión y dinamismo contrastan claramente con el equilibrio de verticales y horizontales que predominaba en cambio en la pintura de Poussin. Ambos pintores, Poussin y Rubens, fueron utilizados por los teóricos del arte de su tiempo para diferenciar dos grandes tendencias de la pintura, muy distintas en el uso que hacían del color y en la manera de componer. Una se dirigía más a la razón y a la inteligencia, como vimos al hablar de Poussin, y la otra a los sentidos. «Poeta de los ojos» llamó Lope de Vega a Rubens, y ciertamente son los sentidos, como había ocurrido en la pintura veneciana, los que nos hacen percibir la belleza de las obras de este pintor. Su fama en Europa fue enorme, y tuvo una gran influencia en el desarrollo de la pintura barroca, como por ejemplo en la obra de Van Dyck, el gran retratista de la corte inglesa.

Frente al artista al servicio de una corte o dependiente de grandes protectores que encontramos en la Europa católica, donde la pintura religiosa parece apoderarse de casi toda la producción con la excepción de algunas obras mitológicas, paisajes o temas de historia y alegóricos destinados a las grandes colecciones, encontramos en el arte holandés un tipo distinto de artista: el artista cuyos clientes son los burgueses acomodados en una sociedad protestante que no demanda obras religiosas, sino otros géneros pictóricos. En Holanda los cuadros, de formato menor a los que hemos visto hasta ahora, puesto que no estaban destinados a decorar grandes palacios sino interiores burgueses, se llenarán de paisajes, marinas y escenas de la vida cotidiana.

Es una pintura que tiene un claro carácter descriptivo de la realidad, aunque su aparente realismo a veces puede ser interpretado simbólicamente, y una escena costumbrista puede ocultar por ejemplo una reflexión sobre los cinco sentidos. En esa rica sociedad que fue la holandesa del siglo XVII hubo un gran gusto por la pintura. Un viajero en Amsterdam a mediados del siglo escribía que «en cuanto al arte de la pintura y la afi-

ción del pueblo por los cuadros, no creo que haya quien les aventaje, habiendo habido en este país muchos hombres excelentes en este oficio, algunos actualmente como Rembrandt, y tratando todos de adornar sus casas, especialmente las habitaciones exteriores, con piezas costosas». Efectivamente, tal como nos dice el viajero, en aquel momento Rembrandt era un hombre rico y famoso gracias a su pintura.

Este pintor es ya un nuevo tipo de artista. Los autorretratos que nos ha dejado de distintas épocas de su vida ejercen la fascinación de las autobiografías. Asociado a un marchante de pintura, él mismo parece que fue también marchante además de coleccionista de obras de arte y, cuando se arruinó, para evitar que las obras que pintara acabaran en manos de sus acreedores hizo que su mujer y su hijo se registraran como marchantes para los cuales trabajaría el pintor, manteniéndole a cambio de que les entregara toda su obra. No estamos contando una simple anécdota de la vida de un pintor, si lo contamos es porque refleja un cambio en el mercado del arte que transformará con el tiempo la historia de la pintura, ya que entre el pintor y el cliente aparece la figura del marchante que comercializa la obra y puede llegar a controlar en exclusiva la producción del artista. Además de lo dicho, Rembrandt fue un pintor profundamente orgulloso de su obra, difundida por toda Europa gracias a los grabados, y que consideraba que era el artista, y no unas reglas dadas, el único capaz de decidir cuándo estaba concluida una obra, que era exactamente cuando había «plasmado lo que se proponía hacer».

Esa libertad creadora se refleja en cómo trata muchos de los temas en su pintura. Por ejemplo en Holanda eran muy frecuentes los retratos colectivos, como el de la famosa *Ronda nocturna* (ver comentario al final del tema), y cuando pinta la *Lección de anatomía del doctor Tulp*, introduce en el tema un componente realista de fuerte impacto dramático al colocar en primer plano la figura yacente del cadáver. Esta figura marca una suave diagonal en profundidad, y sobre él los asistentes a la lección se inclinan curiosos lo que le permite un estudio de la expresión y el movimiento. Frente a esa movilidad destaca la figura vertical del médico que imparte la lección. Todo ello no conformaría una obra maestra si no fuera por el estudio de la luz. Es una luz que ilumina aquello que se quiere destacar de la composición pero que no deja en la oscuridad el fondo. En la obra de Rembrandt el tratamiento de la luz es muy distinto al de Caravaggio, no hay fuertes claroscuros, siempre podemos adivinar las formas de los fondos menos iluminados, y con el tiempo se fue convirtiendo en una luz dorada y cálida capaz de definir perfectamente los distintos planos de profundidad de las obras.



LÁMINA 13. Rembrandt, *La lección de anatomía del Dr. Tulp*. Mauritshuis. La Haya.

Hemos ido viendo a lo largo de estos dos temas dedicados al arte barroco la diversidad de tendencias que se dan, a veces incluso contrapuestas y polémicas. Un buen ejemplo de ello son las palabras escritas en Florencia cuando en esa ciudad se vio por primera vez una obra de Rembrandt: «extravagantísimo, hecho de una manera sin contornos ni perfiles de líneas... con gran predominio de oscuros a su modo... sin ningún oscuro fuerte». Como vemos, la ausencia del claroscuro al modo de Caravaggio desconcertaba a los expertos italianos, que tampoco supieron apreciar la pincelada suelta que diluía los contornos, y que fue uno de los grandes hallazgos de la pintura barroca, destinado a tener un gran éxito en siglos posteriores.

El otro gran maestro de la pintura holandesa del siglo XVII fue Vermeer, que además fue marchante de pintura. En su obra vemos una luz poética, que parece llenar de silencio a sus cuadros, y un afán de realismo que le llevó a utilizar la cámara oscura en la vista que hizo de Delft, su ciudad natal, y a reflejar, como pocos pintores han sabido hacerlo, las distintas calidades de las materias en los objetos representados en sus lienzos. Realizó pocas obras, pero se cuentan entre los mejores estudios de luz del Barroco.

COMENTARIOS



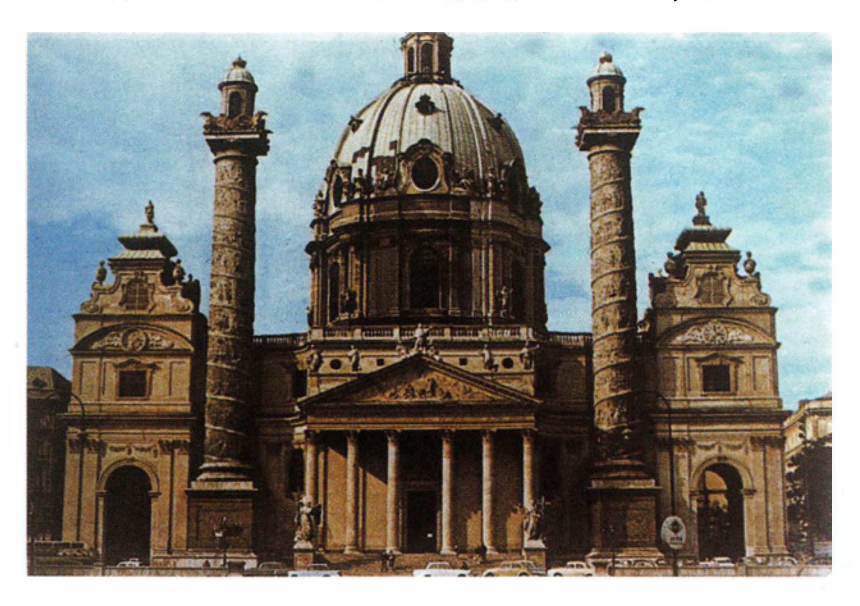
Place Royale, o Vosgues (de los Vosgos). París

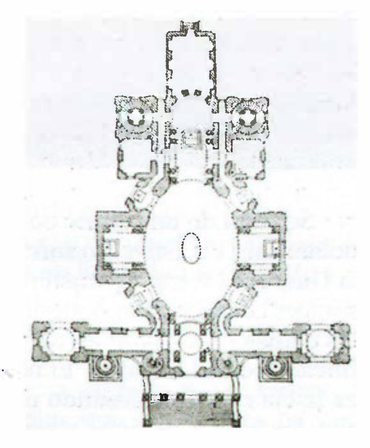


Esta plaza, de comienzos del siglo XVII, centro del elegante barrio del Marais, en el que se construyeron viviendas de la nobleza menor y de la alta burguesía, fue también lugar privilegiado como escenario de fiestas. En la fotografía apreciamos que su arquitectura debe mucho al Renacimiento francés, con sus grandes ventalanes, su cromatismo y las características mansardas, esas buhardillas cuyas ventanas avanzan desde los tejados de pizarra. Es una plaza con soportales, que permiten el paseo y la actividad al resguardo de la intemperie, y que como hemos visto en el tema fueron típicos de las plazas barrocas españolas. En la otra imagen vemos un grabado de la plaza, y recordemos que el grabado fue el medio por excelencia para difundir las grandes obras, ya que de una primera plancha con la imagen se podían hacer múltiples copias. Con este grabado la plaza sería conocida en lugares lejanos, y los que la contemplaran verían en ella un espacio urbano regular, con fachadas uniformes y continuas, sin separaciones entre las viviendas, que se insertaba en el trazado urbano preexistente como expresión del poder del monarca sobre la ciudad. Estamos en el siglo en el que las grandes ciudades capitales fueron transformadas por intervención directa del poder monárquico. Esta plaza en concreto servirá de modelo a la de Covent Garden en Londres. En el grabado vemos además representada la Fiesta organizada por la boda de Luis XIII y Ana de Austria. De la Fiesta barroca, que transforma la ciudad para representar en ella la grandeza del poder ante los deslumbrados ojos de los súbditos, hemos hablado en el tema anterior. Ahora podemos ver en el grabado cómo las plazas fueron frecuentes escenarios de estas celebraciones del poder, con arquitecturas efímeras, tablados para los asistentes, y grandes espectáculos caballerescos.



Fischer von Erlach. San Carlos Borromeo, Viena





Es éste uno de los grandes ejemplos del Barroco europeo. En la planta podemos ver algunas de las características de la concepción espacial en la arquitectura religiosa. La forma elíptica, con la entrada y el altar en el eje mayor, marca el camino del fiel en un espacio que se interpenetra con los de las capillas dando un sentido de movimiento a los muros. Al exterior, ese efecto de atracción que ejerce la iglesia en la ciudad se manifiesta a través de la alta cúpula, con su pórtico clásico delante, que marca el eje central enfatizando las verticales. Las dos grandes columnas que flanquean la fachada responden al sentido simbólico que siempre se busca en la arquitectura barroca, ya que se inspiran en las columnas de la antigua Roma, de la que se siente continuador el imperio de los Habsburgo en esta corte de Viena. Las alas laterales, que enmarcan el potente eje central marcado por las columnas y la cúpula, sirven de contrapeso y equilibrio a las verticales de ese eje, creando otras verticales más bajas en los cuerpos que rematan los extremos. Los fuertes efectos de luces y sombras recuerdan que Fischer von Erlach tuvo una formación romana, y el clasicismo del pórtico remite en cambio a una arquitectura mucho más deudora del Renacimiento y más equilibrada, como era la francesa. La síntesis de influencias italianas y francesas fue muy frecuente en la arquitectura barroca en centroeuropa, aunque en concreto en la obra de este arquitecto, debido a su amplísima cultura, las influencias vienen a veces de mundos más lejanos.

Rembrandt, *Ronda nocturna*. Rijksmuseum, Amsterdam



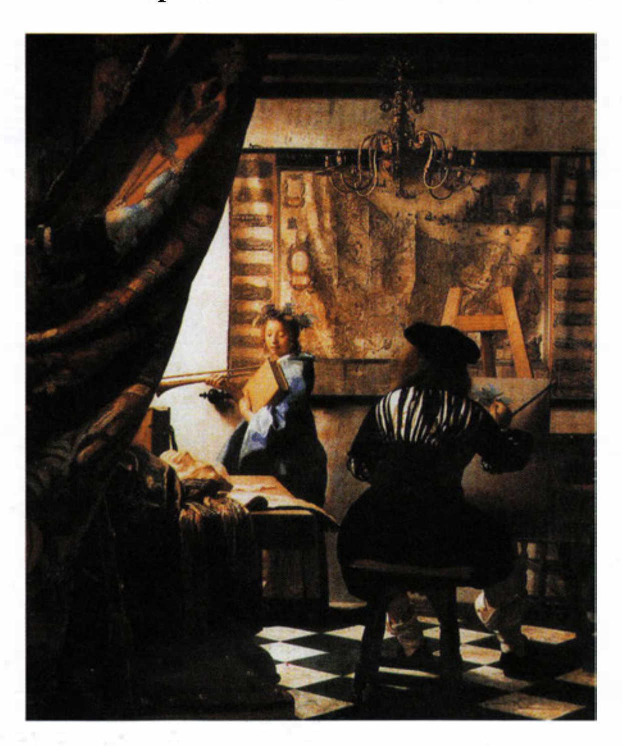
Se trata de un retrato colectivo de los que tanto éxito tuvieron en la sociedad holandesa. En este caso son los arcabuceros, e iba a decorar el cuartel general de la Guardia Cívica de Amsterdam. A primera vista parecería que sólo los dos personajes centrales responderían a verdaderos retratos dado su protagonismo, y que los demás serían simples comparsas, pero no es así, pues todos son retratos, identificados en su mayoría. El brazo extendido en escorzo del hombre de negro avanza hacia nosotros creando un espacio ilusorio que nos introduce en la obra. En ella, los juegos de luces y sombras van dando la profundidad. No se limita la luz a subrayar las figuras (con sus sombras) del primer plano para diluirse luego hacia el fondo como es frecuente en muchas obras, sino que vuelve a aparecer con fuerza en un plano intermedio, como si una luz real y cambiante iluminara una escena en la que todos los personajes se mueven. Las luces doradas, las sombras que no llegan a ser vacíos sino zonas en las que se adivinan objetos, el realismo y la maestría compositiva son algunas de las características de la pintura de Rembrandt que podemos ver en su obra más famosa.

Rubens, *Adoración de los Magos*. Museo del Prado, Madrid



En esta obra de Rubens, pese al aparente equilibrio que transmite la verticalidad de la figura central o de las arquitecturas a nuestra izquierda, está latente todo el dinamismo de las composiciones barrocas, pues la unidad compositiva se logra mediante las diagonales que enlazan las figuras. La luz concentrada en el Niño es la gran protagonista, como no podía ser menos en un tema religioso, en el que la luz se inviste de valores simbólicos en relación con la divinidad. La monumentalidad de las figuras acentúa la grandeza del tema sagrado que se representa. Estas figuras se desenvuelven en un espacio amplio, que se prolonga hacia el fondo, hacia donde el pintor conduce nuestra mirada mediante los elementos arquitectónicos que definen el lugar de la divinidad y los celajes lejanos. Como toda la pintura barroca, hay una vuelta al modelo de la naturaleza que se traduce en un gran realismo, que aquí podemos ver por ejemplo en los cuerpos semidesnudos del primer plano. Todos y cada uno de los elementos formales de esta obra están destinados a maravillarnos y a conmovernos, pero si la luz y la composición son magistrales, es el color el que por encima de todos ellos nos atrapa con su belleza. La gran mancha roja del manto del personaje central, sobrevolado por los angelotes, marca el centro de la composición, y en torno a él otros colores se multiplican en una alarde cromático que nos remite a la obra de los pintores venecianos del siglo XVI, de los que Rubens aprendió, pero a los que también superó con su pintura.

Vermeer, *El arte de la pintura*. Kunsthistorischen Museum, Viena

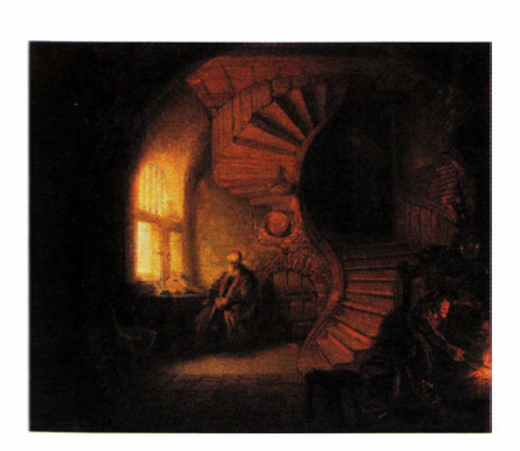


La luz, desde una ventana lateral como en muchas obras de Vermeer, ilumina la estancia. Un pesado cortinaje en primer plano se recoge para dejarnos ver lo que sucede en su interior, un recurso teatral frecuentemente utilizado en la pintura barroca. En distintos planos de profundidad a partir de este cortinaje vemos una mesa con una serie de objetos sobre ella, y al pintor sentado en la acción de pintar, de espaldas a nosotros, los espectadores, porque mira al modelo que posa para él, la figura femenina del fondo, poéticamente iluminada por la luz dorada que llega desde la ventana. Es posible que el pintor sea el mismo Vermeer, porque ésta es una de esas obras de la pintura holandesa en la que el realismo guarda complejos significados. Estaríamos al parecer ante una reflexión del artista sobre las artes en general y sobre la pintura en particular, puesto que está pintando a Clío, la musa de la historia, mientras sobre la mesa un libro puede ser una cita de la poesía, una partitura de la música y una máscara, de la comedia. En un espacio cuya profundidad parece rigurosamente medida, objetos y figuras se nos presentan equilibrados y serenos, mientras la luz permite apreciar las distintas texturas que ofrece la realidad al experto ojo del artista.

PRÁCTICAS

1. Es muy posible que en el lugar en que Vd. vive haya alguna iglesia o algún retablo barroco. Contemple la obra y trate de identificar los elementos formales que el artista utiliza para conmoverle y atraer su atención hacia las verdades de la fe católica. Si no conoce ninguna obra cercana, hágalo con alguna de las obras religiosas reproducidas en el tema.

2. Analice cómo la luz crea las formas en el *Estudioso meditando* de Rembrandt, y en la *Encajera* de Vermeer. Compare luego esta luz con la de las obras de Caravaggio reproducidas en el tema anterior.





3. Recuerde e identifique las características del Rococó en la Sala de los Espejos del palacio de Nymphenburg (Baviera), obra de Cuvilliés.



Tema 14

Pintura barroca en España

En el siglo XVII la pintura española alcanzó unas cotas de excelencia que nunca antes se habían producido de esa forma generalizada. No sólo Velázquez, sino también Ribera y Murillo fueron pintores que ya en vida gozaron de una fama que iba más allá de las fronteras de la monarquía española. El Siglo de Oro coincide con la decadencia política del Imperio español, y no se emprenderán grandes obras de arquitectura debido a las crisis económicas. Sí hubo en cambio una gran demanda de pinturas para decorar palacios e iglesias. Los grandes clientes, como veremos, fueron la monarquía y las órdenes religiosas, aunque hay que tener en cuenta que muchas de las obras religiosas para conventos e iglesias fueron financiadas por la nobleza, como patrones que eran de esos conventos, y que es muchas veces el gusto de estas familias nobles el que se refleja también en las obras religiosas, y no sólo en las que encargaron para sus palacios.

De la gran pintura barroca europea, los pintores que más van a influir en España son Caravaggio, Rubens y Rembrandt. El tenebrismo de Ribera por ejemplo debe mucho a la influencia de Caravaggio, Rubens influirá en Velázquez cuando coincidieron en la corte, y en Murillo se ha querido ver la influencia de Rembrandt, ya que la luz en sus obras es más matizada y dorada que la que tiene su origen en Caravaggio y los caravaggistas.

En la obra de José de Ribera no sólo influyó Caravaggio, sino también los grandes pintores italianos del Cinquecento, en especial Rafael y Miguel Ángel. Al conocimiento que Ribera tuvo de estos maestros hay que añadir el que tuvo de la escultura de la Antigüedad clásica. Esas influencias clásicas y de la pintura renacentista explican la monumentalidad de las figuras de muchas de sus obras. En el *Martirio de san Felipe* la influencia de Miguel Ángel se hace patente en el tratamiento anatómico del cuerpo del santo. En esta obra apreciamos también a Ribera como un maestro de la composición. La unidad compositiva se consigue con las dos diagonales que se cruzan sobre el santo, una la forma el

mismo cuerpo de san Felipe y la otra los personajes inclinados a nuestra derecha, acabando en las piernas del hombre que martiriza con más saña al santo tirando de la cruz hacia arriba. El realismo con que está tratado el tema y sus personajes hablan de una nueva sensibilidad en el arte barroco, que se aleja de la tendencia a la idealización del Renacimiento, y vuelve a mirar la naturaleza como modelo. Eso lleva a los pintores, como en este caso a Ribera, a introducir a personajes vulgares en el tema religioso, tal como lo había hecho Caravaggio. Los santos que pintó Ribera expresan el sufrimiento, sus cuerpos reflejan el dolor físico padecido, y ese dramatismo llega de inmediato a la sensibilidad del fiel.



LÁMINA 1. Ribera. Martirio de san Felipe. Museo del Prado. Madrid.

Ribera vivió en Nápoles, al servicio de los virreyes españoles, y por eso se le conoce en la pintura italiana como «el españoleto», indicando con ello su procedencia española. Ese conocimiento directo del arte italiano barroco explica probablemente la fuerte influencia de Caravaggio. En su pintura hay unos claroscuros muy fuertes, que también apreciamos en la obra citada. Es característica suya la exageración en los contrastes de luces y sombras, unido al tratamiento verdaderamente dramático de los temas religiosos. El realismo extremo de su pintura lo podemos comprobar en la imagen del niño lisiado que nos mira sonriente. Este niño con su pie deforme y sus andrajos no es sin embargo una figura que mueva a la compasión, o al menos no se pretendía eso en esta época, cuando se



LÁMINA 2. Ribera, *El lisiado*. Louvre, París.

pintaba a estos seres que eran prodigios de la naturaleza por su deformidad, y por lo tanto objeto de curiosidad casi científica. Es famosa también la mujer barbuda que Ribera pintó para el virrey de Nápoles, y ambas obras ejemplifican ese gusto de los clientes por coleccionar fenómenos de la naturaleza a través de la imagen pintada.

La pintura de Zurbarán tuvo en cambio menos proyección europea que la de Ribera, pero fue muy conocida en América, ya que muchas de sus obras se exportaron a los virreinatos americanos, por lo que su influencia en la pintura colonial es notable. Salvo una breve estancia en la corte, este pintor extremeño trabajó casi toda su vida en Sevilla. Su pintura tuvo



LÁMINA 3. Zurbarán, *Fray Gonzalo de Illescas*. Sacristía del monasterio de Guadalupe, Cáceres.

una gran demanda por parte de las órdenes religiosas porque expresaba muy bien los ideales y la espiritualidad de la Contrarreforma católica. Es una pintura llena de símbolos destinados a clarificar el mensaje religioso. Ese carácter simbólico es también una de las características generales de la pintura barroca española. Encerrará en su realismo significados políticos o religiosos que hay que desentrañar para poder entenderla en toda su complejidad. Se hace preciso relacionar las imágenes con el pensamiento de la época y con los libros que manejaban artistas y clientes.

El simbolismo de la pintura de Zurbarán lo podemos ver en el retrato que hizo del padre Illescas, en el que el fraile se nos presenta sentado ante una mesa llena de papeles y libros, que indican su trabajo intelectual. Sin embargo hay sobre la mesa también una calavera y un reloj de arena, cuya finalidad es transmitirnos que todo es efímero, que el tiempo y la muerte acaban con todo lo que parece importante en la vida. Al fondo se ve un escenario urbano en el que un fraile atiende a los pobres, y ese es el men-



LÁMINA 4. Zurbarán, *Visita de san Hugo a los cartujos*. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

saje final, que la virtud de la caridad es lo único que lleva al hombre a la salvación, tal como predicaba la iglesia de la Contrarreforma.

El recurso de introducir otra escena al fondo de la escena principal fue utilizado por la pintura barroca con mucha frecuencia para narrar una historia. Zurbarán lo volvió a hacer por ejemplo en la representación de la *Visita de san Hugo a los cartujos*, en la que la pintura del fondo, donde vemos el descanso en la Huida a Egipto y a san Juan Bautista, recuerda la importancia del ayuno para estos frailes cartujos. En los hábitos de los cartujos, a muchos de los cuales retrató individualmente, Zurbarán logra una asombrosa gama de blancos que le muestran como un gran pintor. En esta obra se puede apreciar también una cierta torpeza en la composición, en la que parecen más grandes los frailes del fondo que la figura en primer plano, y esa dificultad para las grandes composiciones se ha considerado un defecto de Zurbarán. Pese a consideraciones de este tipo, lo cierto es que fue un pintor admirado y famoso en su tiempo, quizá por su capacidad de geometrizar las formas, espiritualizándolas y reduciéndolas a sus volúmenes esenciales, lo que le convertirá con el paso de los siglos en un pintor muy admirado por el cubismo del siglo XX. Además de estas características, en la obra de Zurbarán, hay, como en toda la pintura barroca, un gran realismo, a veces tan eficaz que parece exagerado, y que podemos comprobar en cualquiera de las dos obras reproducidas, desde el rostro de fray Gonzalo de Illescas, hasta los cacharros de cerámica que hay sobre la mesa de los cartujos.

Si de Zurbarán se ha criticado la dificultad que tenía para las grandes composiciones en las que era necesario incluir muchos personajes, de Murillo en cambio su facilidad para hacer lo mismo ha sido uno de los aspectos más alabados de su pintura. Pese a la belleza de sus grandes composiciones, Murillo es conocido popularmente sobre todo por sus temas de la Inmaculada Concepción y por sus pinturas de niños.

El dogma de que la Virgen había sido concebida sin pecado original, es decir el de la Inmaculada Concepción de la Virgen, no fue proclamado como dogma de fe por la Iglesia Católica hasta el siglo XIX. Sin embargo, durante siglos la devoción a la Inmaculada fue muy grande en España, cuyos reyes pusieron gran empeño ante la Santa Sede en la defensa de este dogma. Sevilla fue la ciudad en la que más arraigó esta devoción, y en el siglo XVII, el siglo de Murillo, se celebraron fiestas y justas poéticas en su honor. En la que vemos, una de las muchas que Murillo pintó, la Virgen se representa con la túnica blanca y el manto azul, que era la manera establecida para esta iconografía de la Virgen en la Sevilla del siglo XVII. Entre los símbolos que acompañan a la Inmaculada, nunca falta la luna

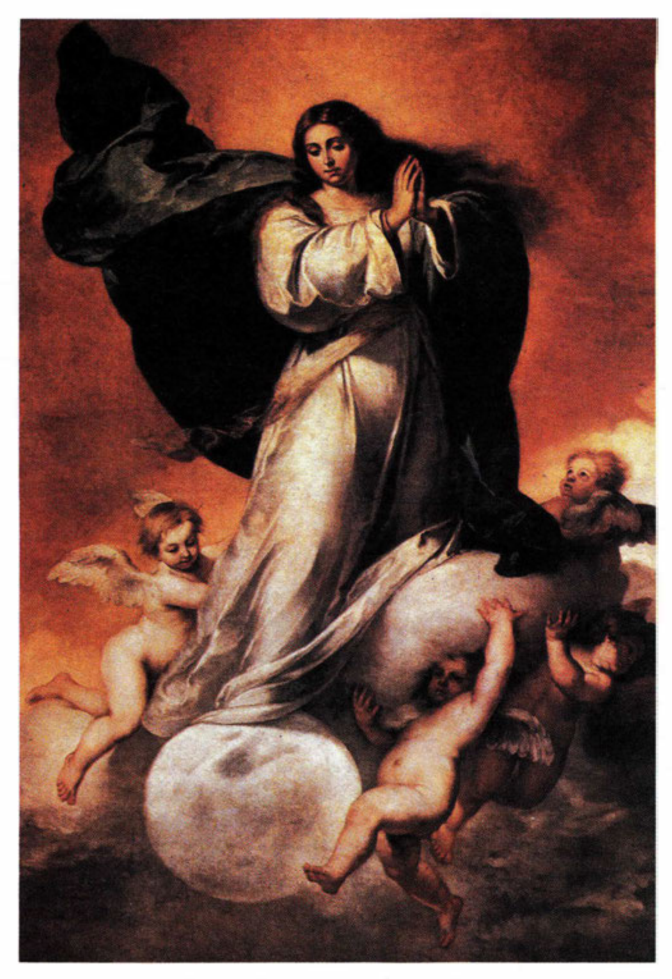


LÁMINA 5. Murillo, *Inmaculada Concepción*.
Museo de Bellas Artes, Sevilla.

a sus pies, lo que proviene de un texto del *Apocalipsis* de san Juan, en el que leemos «apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el *sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza* una corona de doce estrellas». Esta imagen se había identificado con la Iglesia, más tarde con la Asunción de la Virgen, y acabó convirtiéndose en esta época en la imagen con la que representar a la Inmaculada. Murillo no representó la corona de estrellas, pero sí esa impresión de estar envuelta en sol, al rodear la figura con una luz dorada. Las Inmaculadas de Murillo están llenas de vida y sus cuerpos se mueven como si ascendieran en un espacio celestial en el que revolotean grupos de ángeles niños. El manto se agita

creando una diagonal ascendente mientras la Inmaculada refleja en su bello rostro una paz divina. Fueron tan famosas las Inmaculadas de Murillo que crearon casi un prototipo de belleza femenina.

En sus pinturas de tema profano y religioso es muy frecuente encontrar niños. En las obras religiosas la presencia de la infancia hace que el fiel sienta el tema como algo muy próximo a su vida cotidiana. Esa capacidad de Murillo para hacer cotidiana la historia sagrada fue una de las razones de su fama y de la multitud de encargos que le hicieron las órdenes religiosas de Sevilla. Por ejemplo, la Sagrada Familia no es distante en su belleza, sino que es una familia cualquiera, que vive y trabaja como lo harían las familias sevillanas de entonces, el Buen Pastor es un niño, y san Juan Bautista dejará de ser un adulto para convertirse en *san Juanito*, un tierno niño capaz de conmovernos. En todas sus obras Murillo siempre demostró su maestría en el tratamiento de las luces. Esas luces tendrán a veces sentido simbólico, como hemos visto en el tema de la Inmaculada, pero en otras obras responden exclusivamente a un estudio riguroso de la realidad. Esto se aprecia bien en las obras en las que pintó a los niños de la calle, niños mendigos, que gozan de la vida a cada momento, muchas veces disfrutando de un acto tan primario como es el de comer. En la obra que vemos en la página siguiente la alegría de los niños se produce ante la atenta mirada de un perro, que nos lleva también a nosotros a centrar nuestra mirada en los dos niños, pintados con un realismo extremo en cada detalle y en los gestos y actitudes.

La importancia del gusto de los clientes es determinante en la historia del arte, tal como hemos ido viendo en temas anteriores, y el caso de Murillo lo refleja muy bien. La mayor parte de su obra es de tema religioso, porque la Iglesia fue el principal cliente en la Sevilla del siglo XVII, y a esa circunstancia se adaptó el pintor, quien, como todos los pintores, debía vivir de su trabajo. Cuando los clientes fueron otros pintó obras profanas, sobre todo esta pintura de niños de la calle. Esa otra clientela fue la de los extranjeros residentes en la ciudad de Sevilla, desde donde se organizaba todo el tráfico con las Indias, muchos de los cuales se dedicaban al comercio o a la banca. Muchos procedían del norte de Europa, donde los temas de la vida cotidiana tenían un gran éxito, por lo que estas obras de Murillo pronto fueron codiciadas fuera de España.

Volviendo a la pintura religiosa, los mensajes contrarreformistas contados mediante verdaderos impactos visuales para el fiel, produjeron obras como las que Valdés Leal pintó para el Hospital de la Caridad en Sevilla. En una de ellas la muerte pisa y pasa por encima de todas las cosas terrenales.



LÁMINA 6. Murillo, *Dos niños comiendo de una tartera.* Alte Pinakothek, Munich.

Nada de lo poseído en la vida sirve para alcanzar la salvación del alma, tal como recuerda la muerte, que llega «en un abrir y cerrar de ojos», y sólo la caridad salva al hombre. Ese mensaje es el que conduce todo el ciclo de pinturas de la iglesia de este hospital, la mayor parte de las cuales fueron realizadas por Murillo. El noble sevillano Miguel de Mañara, pecador arrepentido, fue quien financió la construcción de este hospital, y en sus escritos se pueden encontrar muchas de las claves para estas imágenes. Leer «desventurado de ti, que surcas la mar y la tierra por juntar riquezas para dejarlas a otro; y, cuando menos piensas, estarás desnudo en una sepultura llena de gusanos y calaveras...» y mirar la pintura de Val-



LÁMINA 7. Valdés Leal, *In ictu oculi*. Hospital de la Caridad, Sevilla.

dés Leal a continuación es buen ejemplo del poder de la imagen sobre los sentidos de los fieles católicos.

En 1660 Murillo y Valdés Leal, junto con otros pintores, fundaron una Academia de Dibujo en Sevilla, destinada a cambiar el tradicional sistema de aprendizaje del oficio de pintor. Ese mismo año moría en Madrid Velázquez, que había nacido en Sevilla, y que como pintor del rey Felipe IV realizó muy pocas obras de tema religioso, ya que el rey demandaba otro tipo de temas en los que reflejar su poder. Antes de trasladarse a la corte, realizó obras en Sevilla en las que pinta con gran realismo tipos populares. En obras como el *Aguador de Sevilla* Velázquez se muestra ya



LÁMINA 8. Velázquez, *Aguador de Sevilla*. Colección Wellington, Londres.

como un maestro en el tratamiento de la luz, que precisa y define los contornos de los cántaros y figuras de los primeros planos, mientras mantiene en penumbra el fondo donde apenas se puede adivinar la presencia de una tercera figura.

En la corte completó su formación al poder estudiar directamente las obras de pintura veneciana del siglo XVI que había en las colecciones reales, con lo que la pintura de Velázquez se fue haciendo menos lineal al introducir el uso del color como base de la creación de las formas. A esta influencia se sumó la de Rubens, maestro también en el uso del color tal como hemos visto en el tema anterior, que estuvo en España

en misión diplomática. Quizá fuera Rubens quien aconsejara a Velázquez que viajara a Italia para completar su formación, tal como hizo. Ese viaje le permitió conocer la obra de Rafael y de Miguel Ángel, así como la escultura clásica. Tras estos años de perfeccionamiento de su pintura, cuando hizo obras tan famosas como *Los Borrachos* y *La Fragua de Vulcano* (ver comentario al final del tema), su arte adquirió ya todas las características que le convertirían en un pintor de fama universal durante siglos.

Podemos ver esas características en *Las Lanzas*, cuyo nombre real es *La rendición de Breda*, aunque el protagonismo de las lanzas en la composición haya hecho que sea conocido de las dos maneras. En el detalle observamos cómo está pintado a base de manchas de color que en algunas zonas hacen difícil distinguir dónde acaba un perfil y empieza otro. De lejos vemos con precisión las formas, pero si nos acercamos lo que vemos son manchas de color. Esa técnica la seguirá perfeccionando hasta llegar a *Las Meninas* (ver comentario al final del tema), su obra cumbre, realizada ya en los últimos años de su vida. Desde el punto de vista de la técnica, en *Las Lanzas* Velázquez ha llegado ya a dominar la perspectiva aérea, esa capacidad para pintar el aire que se interpone entre las figuras, y que hace que los colores cambien y las formas se difuminen con la distancia. Es la luz la que crea los volúmenes y las formas, y por eso, incluso en las figuras del primer plano, vemos con mayor claridad unos rostros que otros. La distancia ha llenado de azules y de platas el lejano paisaje del fondo en el que se representa la batalla.





LÁMINA 9. Velázquez, *La rendición de Breda*. Museo del Prado, Madrid.

En *La Rendición de Breda* también comprobamos la maestría de Velázquez en las composiciones. Si nos fijamos en cómo están colocadas las figuras vemos que rodean, formando un círculo, a los dos generales que, en el centro, protagonizan la escena. Responde a la voluntad de la pintura barroca, y en general de toda la cultura del barroco, de dirigir y controlar. En este caso el espectador de la obra, atraído por las miradas que le lanzan los personajes que miran hacia fuera del cuadro, queda atrapado por la imagen, y toda la composición le conduce a fijarse en las dos figuras centrales. El general holandés vencido entrega la llave de la ciudad de Breda al general victorioso, que le impide arrodillarse colocando la mano en su hombro, demostrando así la nobleza de los españoles en la victoria. Esta obra, al igual que los retratos ecuestres de los reyes, fue pintada por Velázquez para decorar el Salón de Reinos del recién construido palacio del Buen Retiro, lo que explica la fuerza del mensaje político que lleva esta pintura de tema histórico, destinada a celebrar los triunfos de la monarquía española.

Velázquez creó una imagen de majestad para Felipe IV en los retratos que hizo de él a lo largo de su vida.

En este nos presenta al rey de pie, con la mano apoyada en la mesa, que es la postura en la que recibía a cortesanos, embajadores, etc. pudiendo estar así durante horas, ya que la monarquía española cultivó una imagen de distanciamiento respecto a los súbditos, reflejada en la impasibilidad de un rey al que nada puede alterar, que Velázquez representó a la perfección. Los súbditos sentían lejanos e inaccesibles a sus reyes, con lo que el respeto hacia ellos se acentuaba. En este retrato la majestad se refuerza al



LÁMINA 10. Velázquez, *Felipe IV*. Museo del Prado, Madrid.

no introducir elementos accesorios de lujo en la estancia o en el vestido del rey, cuya sola presencia basta para convertir en súbdito a cualquiera que contemple su imagen.

Velázquez fue también un gran pintor de temas mitológicos a lo largo de su carrera como pintor de corte. En *Las Hilanderas*, una de sus obras más famosas, narra una historia de la mitología para demostrar la consideración social que merece la pintura. La historia es la de la diosa Minerva y la joven artesana Aracne, que se atrevió a retar a la diosa compitiendo como tejedoras. El resultado final de la historia es que Minerva convirtió a Aracne en araña (de ahí el nombre), condenándola a tejer eternamente. En la estancia que se representa al fondo aparece Minerva con el brazo levantado, en el momento en que va a castigar a Aracne, situada en el centro, delante del tapiz que ha tejido. En el taller de hilado que Velázquez ha pintado en primer plano aparecen Minerva, como una anciana, y la joven Aracne en el momento de la competición, cuando la diosa adoptó una forma humana. Las referencias que hay en esta pintura a obras de Tiziano, Rubens y Miguel Ángel la convierten en un alegato a favor de la consideración de la pintura como un arte liberal. Los dos primeros pintores están presentes porque el tapiz del fondo, el tejido por Aracne, se



LÁMINA 11. Velázquez, *Las Hilanderas*. Museo del Prado, Madrid.

basa en una obra de Tiziano que luego copió Rubens, y a Miguel Ángel se le recuerda por la posición de las hilanderas sentadas del primer plano, tomada de unas figuras de la Capilla Sixtina. Independientemente de estas interpretaciones, la obra es un prodigio desde el punto de vista formal, por el tratamiento de la luz que ilumina fuertemente el fondo y deja en penumbra los planos intermedios, por esa capacidad de pintar a base de manchas de color, y por un dominio de la técnica con el que consigue por ejemplo que nos parezca ver girar la rueca en la que teje Minerva.

También en *Las Meninas* es la luz el elemento que consigue crear la ilusión de que estamos ante un espacio en el que podemos entrar. Es una obra que supone el triunfo absoluto de Velázquez como pintor del rey, ya que el pintor demuestra la estima en que le tienen los reyes autorretratándose con ellos, reflejados en el espejo, y con su hija la infanta Margarita, que es el centro del grupo de personajes que están en el taller del pintor. La cruz de la orden de Santiago que lleva Velázquez en su pecho fue pintada después de acabado el cuadro, cuando por fin el pintor había logrado entrar en esa orden, después de demostrar que siempre había practicado la pintura como un arte liberal y no mecánica. En esta obra demostró sin ninguna duda que la pintura es verdadera creación, no una mera copia de la realidad.

La influencia de Velázquez en la pintura barroca se aprecia por ejemplo en la obra de Carreño de Miranda y en la de Claudio Coello, que fueron también pintores de la corte madrileña. En ambos se da algo que es general en la pintura del siglo XVII, que es la influencia también de la pintura italiana. No llegaron a tener la fama de Velázquez ni llegaron a la misma perfección, pero son muy dignos representantes del final del Siglo de Oro de la pintura barroca española.

COMENTARIOS

Sánchez Cotán, *Bodegón del cardo*. Museo del Prado, Madrid



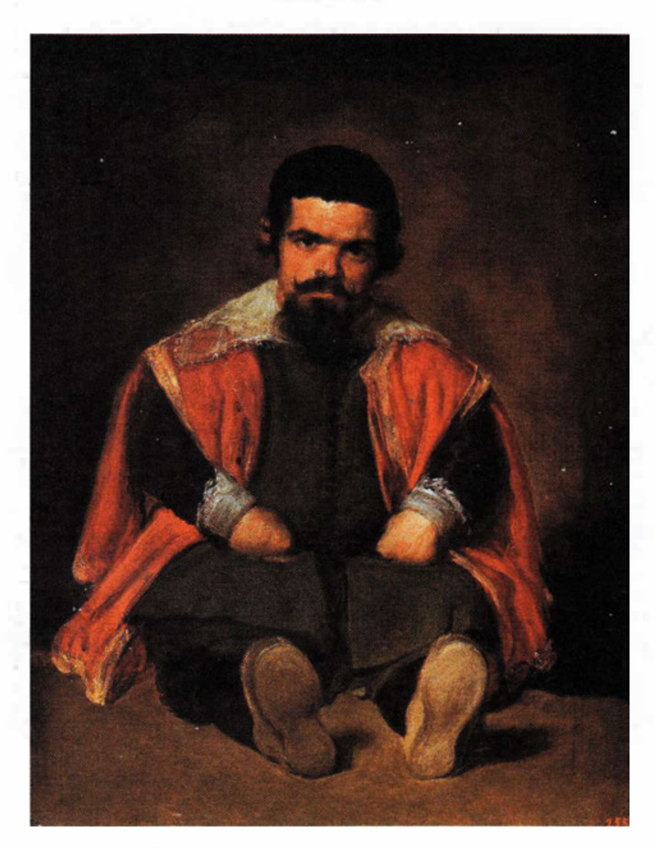
Un género pictórico que tuvo gran éxito en España en los siglos XVII y XVIII fue el de la pintura de bodegones. Las naturalezas muertas, en las que no aparecían figuras humanas, se utilizaron sobre todo para la decoración de comedores y patios en los palacios nobles. Pueden representar alimentos y objetos relacionados con la comida, o temas de vegetación y animales. Pese a la aparente sencillez de estos bodegones, muchos de ellos tienen un sentido simbólico, ya que algunos de los objetos representados se pueden interpretar como símbolos divinos. Incluso en los que no son susceptibles de esa interpretación, la idea que subyace es que Dios está en todas partes, en cada partícula de lo que existe en el mundo. En este de Sánchez Cotán los animales, los frutos que cuelgan y los vegetales adquieren una perfección geométrica de profunda belleza. Iluminados contra un fondo oscuro, se sitúan en el marco de una ventana, lo que contribuye a dar todavía más impresión de realismo.

Velázquez, *La fragua de Vulcano*. Museo del Prado, Madrid



Esta obra la pintó Velázquez durante su primer viaje a Italia, sin que mediara un encargo, es decir, que el pintor eligió el tema y cómo tratarlo sin ninguna imposición de un cliente. El estudio de modelos del natural y de la escultura de la Antigüedad clásica se reflejan en la seguridad con que pinta los cuerpos semidesnudos de Vulcano y los trabajadores de la fragua. La historia está tomada de *Las Metamorfosis* de Ovidio, que narró las historias de los dioses paganos y se convirtió en fuente iconográfica para la pintura mitológica. Apolo (a nuestra izquierda), le cuenta a Vulcano (contiguo a él y de frente a nosotros) que su esposa Venus le está siendo infiel con el dios Marte. Este mensaje es el que desencadena la acción, pues todas las actitudes y los gestos responden al impacto causado por la noticia. Todos se vuelven hacia Apolo, con gestos de auténtica sorpresa como el del trabajador representado de perfil. La historia elegida permitía un estudio de la naturaleza humana a través de la imagen, mostrando en ella los movimientos del cuerpo generados por las pasiones del alma, por lo que el tema debió ser muy conscientemente elegido por Velázquez.

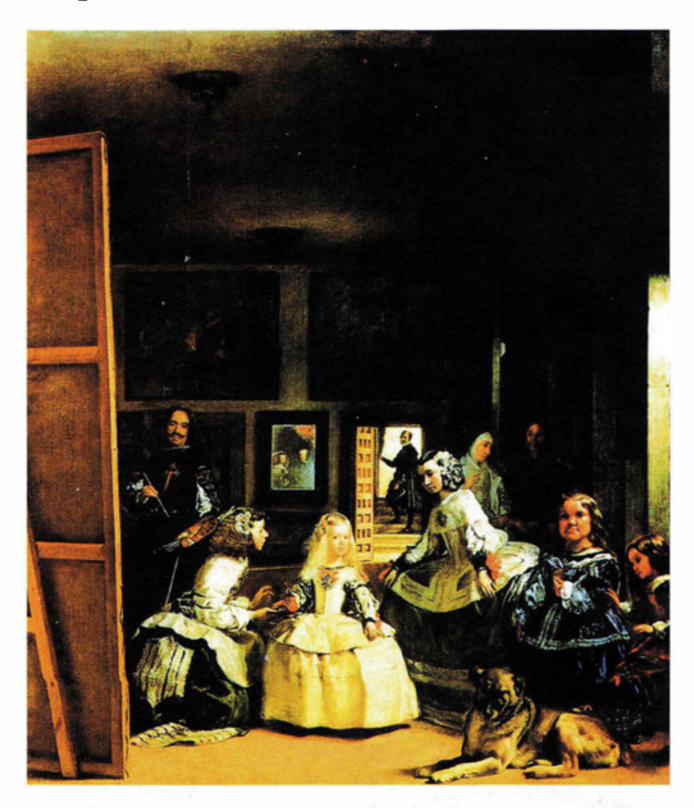
Velázquez, *El bufón Don Sebastián de Morra*, Museo del Prado, Madrid



Los bufones fueron muy apreciados en la corte de los Austrias españoles. Eran personas que presentaban anomalías físicas o psíquicas y que vivían en la corte como criados del rey. En los retratos de bufones Velázquez no tuvo que preocuparse por exaltar una idea de majestad, como en los retratos de los reyes, ni de satisfacer a un cliente con una imagen adecuada a sus aspiraciones sociales, sino que fue libre de crearlos como su mirada de pintor los veía. Tanto la técnica como la composición denotan esa libertad creadora. En el caso de don Sebastián de Morra sitúa al espectador en un punto de vista bajo ante un hombre deforme que avanza sus piernas en escorzo hacia nosotros, mientras oculta la deformidad de sus manos y nos mira con una mirada profunda en la que el alma se muestra. Esta captación psicológica de la personalidad del bufón se hace más poderosa por el hecho de situar al personaje ante un fondo de color neutro, sobre el que destacan los colores negro y rojo de su traje que llevan nuestra atención, directamente, al expresivo rostro.

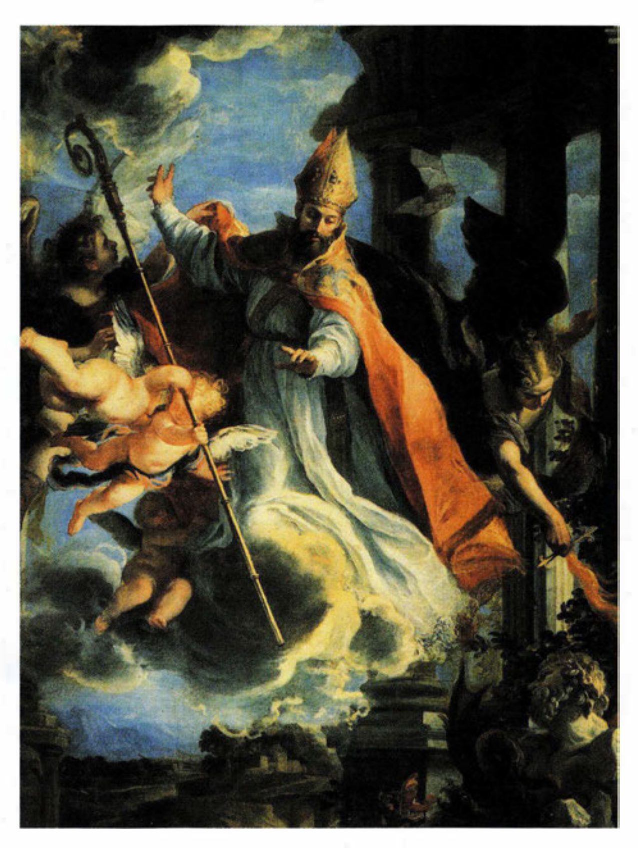


Velázquez, *Las Meninas*. Museo del Prado, Madrid



Ésta es la obra unánimemente aceptada como la mejor del pintor. En ella Velázquez pintó a la infanta Margarita acompañada por sus dos meninas (damas de compañía), dos enanos, el perro y otros dos personajes situados en la penumbra de la estancia. Este reducido cortejo acompaña a la infanta que visita el taller del pintor, quien se representa a sí mismo en la acción de pintar. El reflejo de los reyes en el espejo del fondo, unido a las actitudes de unos personajes que parecen sorprendidos en el acto de volverse hacia nosotros, introduce en la pintura el espacio real, el del espectador, como si los reyes se situaran en ese espacio exterior a la pintura y a la vez formaran parte de ella. La complejidad de esta construcción pictórica, en la que se ha roto la frontera entre el espacio figurativo y el espacio real, haría decir a otro pintor barroco, Lucas Jordán, que esta obra era «la teología de la pintura». En ese ilusionismo espacial que parece abrir el cuadro a nuestra presencia como si fuéramos parte de él, la luz juega un papel esencial. Hay un foco de luz al fondo, en la puerta donde está el aposentador, que además al abrirse proyecta en el suelo un tenue hilo de luz. Desde una de las ventanas laterales entra un rayo de claridad que se proyecta en la zona intermedia del techo, y parte de esta luz del fondo parece atrapada en el espejo en que se reflejan los reyes, mientras en el primer plano una fuerte entrada de luz desde la ventana ilumina a la bella infanta Margarita.

Claudio Coello, *Triunfo de san Agustín*. Museo del Prado, Madrid



Esta pintura es uno de los muchos ejemplos que se podrían poner de la calidad alcanzada por la pintura barroca española en la exaltación de los principios doctrinales de la iglesia católica. De su autor, Claudio Coello decía el tratadista Palomino que «por mejorar un contorno daría treinta vueltas a el natural», lo que nos recuerda que para los pintores barrocos el modelo estaba en la naturaleza, y que ese realismo lo llevaron también a las obras de tema religioso. Aquí no hay tipos populares, pero sí un deseo de realismo tanto en cómo representa el movimiento del santo, que parece querer equilibrar su cuerpo con los brazos, como en la fidelidad a las ruinas clásicas que aparecen en la parte inferior, y que demuestran un interés arqueológico por la Antigüedad. La unidad compositiva que caracteriza a la pintura barroca se aprecia en la fuerte diagonal que unifica la composición. El sentido simbólico, que siempre hay que buscar en la pintura del barroco, es que la Iglesia católica (san Agustín) ha triunfado sobre el paganismo (los restos arqueológicos).

PRÁCTICAS

1. Analice *La Sagrada familia del pajarito* de Murillo, basándose en lo que ha aprendido sobre este pintor.



2. Compare este retrato de Felipe IV, pintado por Velázquez para el Salón de Reinos en el palacio del Buen Retiro, con el de Carlos V pintado por Tiziano (tema 11).



3. Busque en las obras reproducidas en este tema detalles que demuestren el realismo de la pintura barroca española.

Unidad Didáctica IV

EL ARTE EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Tema 15

Neoclasicismo y Romanticismo

1. NEOCLASICISMO E ILUSTRACIÓN

Los años centrales del siglo XVIII supusieron un importante cambio de orientación en el mundo del pensamiento, en cuyo origen está la mentalidad absolutamente racional de la Ilustración. La Ilustración estimula la investigación científica, el progreso industrial, la instrucción y el bienestar público, porque su finalidad estaba centrada en conseguir una mejora del ser humano, de la condición humana, en todos sus aspectos.

Todos los cambios sociales que fueron consecuencia de esta filosofía empezaron a imponer un ritmo de vértigo al mundo de la pintura. Una de las primeras actitudes en este sentido fue el consabido rechazo del aristocrático rococó y un nuevo *gusto neoclásico* que tiene su apogeo en David y su más brillante epígono en Ingres. Así, a la mentalidad frívola del rococó, identificado con una monarquía y una nobleza cada vez más decadentes, se impone una fuerte tendencia clasicista que iba a intentar recuperar ahora los valores morales de la Antigüedad. La historia de Roma les parecía especialmente idónea como lección moral y, por supuesto, como tema para la pintura, sobre todo las leyendas de la primera República, la Roma más austera y con mayores exigencias morales. Querían trazar un inequívoco contraste entre la virtud romana, por un lado, y los usos, por otro, de una corona y una aristocracia francesas que mantenían sus placeres más excesivos. Su mundo caerá con la guillotina y en el nuevo gobierno que intentaría crear la Revolución Francesa, artistas como David dedicarán su pintura a unas cuestiones ideológicas, que los convertirán en los primeros propagandistas de la Revolución. En este sentido, como paso del viejo al nuevo mundo, la Revolución Francesa de 1789 marcará el origen de toda la era contemporánea.

Para comprender todo el rigor ideológico del Neoclasicismo en la Francia revolucionaria, es necesario admitir la confianza que los pensadores tenían en el ser humano y la fuerte creencia en una serie de sistemas políticos o educativos ideales que alcanzaría hasta al filósofo Rousseau. Por-

que será Rousseau, sobre todo, el que crea en una conducta humana que, cuando *se alcanzan ciertas condiciones, puede llegar a ser perfecta.*

Bajo estos presupuestos, las exigencias a la pintura eran básicamente sencillez y una puesta en escena clara y comprensible, lo que significaba una completa reelaboración de la estructura del cuadro. Debían colocar el menor número posible de figuras en la escena pictórica, con una concentración absoluta en la escena principal eliminando cualquier detalle anecdótico. También prevalece el dibujo, la línea, por encima del color, el carácter más intelectual de la pintura por encima del sensual. Lo que pretenden crear es un nuevo lenguaje clásico y su modelo no será la naturaleza, sino la historia de la pintura centrada en los maestros antiguos. Con estos artistas, la pintura se empieza a entender como el resultado de una cultura adquirida y se forma a través de la crítica comparativa con todo lo que se ha hecho en el pasado.

1.1. David e Ingres

Con una formación intelectual amplia y completa, David comienza su carrera como pintor abriéndose conscientemente al curso completo de la historia de la pintura: una vez dominadas todas las técnicas y formas anteriores, David es uno de los primeros pintores conscientes de que debe avanzar sobre ellas y con ellas por un camino diferente y con un lenguaje que será inconfundible. Su trabajo será el punto culminante de una tradición y el lugar en el que debe empezar otra, una nueva que encontrará su perfecto desarrollo en el mundo recién estrenado de la Revolución Francesa.

Su indiscutible gran obra es *El juramento de los Horacios*, perfectamente lograda, tanto en la forma como en la iconografía, porque sabe escoger el instante en que mejor se ven las virtudes romanas y exalta un mundo heroico de pasiones simples y verdades rotundas. La historia, contada por Tito Livio, plantea un claro conflicto entre el amor de la familia y el deber patriótico, cuando los hermanos Horacios salen a pelear con los Curiaceos en representación de su pueblo, a pesar de estar emparentados por matrimonio con ellos. David organiza el espacio uniendo la perspectiva renacentista, con un único punto de fuga que se encuentra en la unión de las manos en juramento, con el punto de vista lineal, paralelo a la superficie del cuadro, de un bajorrelieve histórico romano. A una visión en profundidad se superpone una superficial con la escena principal enmarcada por el arco central. Por todo esto el cuadro resulta extraño, pero también quizás porque, inmediatamente antes de la Revolución, esconde la pro-



LÁMINA 1. David, *El juramento de los Horacios*, Museo del Louvre.

funda convicción de que sólo la violencia traerá la solución. Por eso esta obra, encargada en principio por la corona, se acabará convirtiendo en un auténtico talismán revolucionario. La violencia, sin embargo, está suprimida de la superficie pintada, como si existiera una determinación casi histérica por guardar la calma. Estamos ante la versión revolucionaria de la estética neoclásica. Lo que realmente está planteando es que la felicidad del tiempo presente está en relación con la recuperación de las formas propias de la grandeza antigua, de la vieja Roma. Y esta idea de retornar al presente el pasado de la historia entendido como un valor moral, guió toda la actividad revolucionaria de David cuando se convierta en el organizador de las fiestas y ceremonias revolucionarias. Comprometido hasta los huesos, David será el miembro más influyente del Comité de Instrucción Pública y uno de los firmantes de la pena de muerte aplicada a Luis XVI. Cuando la cabeza de Robespierre cae bajo la guillotina, el pintor es encarcelado. Con la llegada de Napoleón recuperó en parte su destacada posición social, pero cuando éste es desterrado por segunda vez, y la monarquía restaurada, David se exiliará a Bruselas donde morirá.

Nadie más diferente a David en su concepción de la pintura que Ingres, sin duda su mejor alumno y el más problemático de sus seguidores. Se ha comentado en numerosas ocasiones su nuevo clasicismo caracterizado por la absorción de elementos románticos, pero lo que realmente le diferencia de su maestro es su concepto global de la pintura. Por un lado, la línea, en Ingres, empieza a ser modificada deliberadamente para reproducir la imagen ideal (no real) que el contorno sugiere al artista. Algo tan impensable en David como moderno en su evidente distanciamiento de la naturaleza, en su proclamación sugerida de la autonomía de la pintura, de que la pintura es, sobre todo, pintura. Por eso, además, Ingres no quiere hacer llegar a la gente ninguna ideología moral a través de su pincel. El pintor no concibe la retórica didáctica de la pintura y es capaz de someter a la forma bella cualquier contenido ético o político. De la ética a la estética, la pintura de Ingres comenzará a tener valor por sí misma.



LÁMINA 2. Ingres, *Retrato de Madame de Sennones*, Museo de Bellas Artes de Nantes.

Lo más interesante de la obra de Ingres son los retratos, un género en el que produce unos cambios importantes. El pintor no puede dejar de pensar que este género no tiene por qué estar exento de la problemática que estaba asociada a la gran pintura de historia. Por eso lleva a sus retratos estrategias que otros pintores solamente hubieran utilizado en los grandes cuadros. De entrada, se empeñará en distorsionar imágenes que a primera vista pueden parecernos tradicionales y racionales. En el retrato de *Madame de Sennones*, por ejemplo, no sólo las características faciales son imposibles, y las manos aparecen absolutamente invertebradas, sino que además su cabeza reflejada en el espejo no deriva exactamente del original, dejando que el espectador se encuentre con dos imágenes del mismo personaje que no se corresponden.

Y es que, sin duda, lo mejor de Ingres van a ser las figuras aisladas. A este grupo pertenecen también los desnudos femeninos que llamamos bañistas y odaliscas. En ellas, una alta sensación de irrealidad se mezcla en imágenes tan hermosas como inalcanzables. *La Gran Odalisca* está presentada en términos de absoluta irrealidad. La imagen se desintegra en el mismo momento en que intentamos analizarla, y las deformidades de su anatomía son increíblemente exageradas. La longitud de la columna vertebral es imposible y ni siquiera podemos saber donde se une la pierna izquierda al cuerpo. *La Gran Odalisca* no es un estereotipo. Es una radical destrucción de cualquier prototipo de mujer. La pintura está negando su realidad como cuerpo. Es sólo pintura. Con el tiempo, el pintor Degas llegó a considerar a Ingres como un adelantado de la modernidad.



Lámina 3. Ingres, La Gran Odalisca, París, Museo del Louvre.

2. FRANCISCO DE GOYA

Francisco de Goya es probablemente una de las figuras capitales de la pintura europea de su época. Partiendo de una asimilación de influencias de todo tipo, supo romper con la tradición y crear una obra poderosamente expresionista que ha acabado por constituir un importante punto de referencia para la sensibilidad artística del mundo contemporáneo.

La longitud y variedad de su vida hace que su pintura experimente cambios importantes. Por eso pasa de ser deudor del neoclasicismo francés a derivar hacia derroteros muy personales, caracterizados por una pincelada de una soltura que acabará siendo extrema, y por unos encuadres de gran originalidad y eficacia que rompen con las normas de la composición clásica y actúan como retícula expresiva de un complejo y atormentado mundo interior. Su obra es un documento lúcido y crítico de la España de su época, al tiempo que el carácter esencialmente subjetivo de gran parte de ella la convierte en una reflexión sobre los sentimientos, los temores y las pasiones del hombre.



LÁMINA 4.1. Goya, *Baile a orillas del Manzanares*, Museo del Prado.

Francisco de Goya nace en Fuendetodos y empieza trabajando en Zaragoza. Allí se casa con Josefa Bayeu y, gracias a su hermano, el pintor Francisco Bayeu, consigue trabajo en la Real Fábrica de Tapices de Madrid como pintor de cartones como el de la página anterior del *Baile a orillas del Manzanares*, en los que, en composiciones amables muy cercanas al gusto rococó, refleja las costumbres populares de la época. Pronto, en la capital, empieza a retratar a los personajes más importantes del mundo cortesano y acaba siendo nombrado pintor de cámara del rey. En 1793, sin embargo, cae enfermo en Cádiz y vuelve a Madrid sordo. El aislamiento resultante de su sordera influirá poderosamente en su vida y en su obra.

En su catálogo incluye la práctica totalidad de los géneros cultivados por la pintura española de la época (especialmente el retrato), así como otros más infrecuentes como la brujería o la demencia. Entre su público figuran las principales instituciones oficiales del momento, como las academias y la propia corona, así como numerosos miembros de la nobleza, entre los que destacan los duques de Osuna y de Alba, y



LÁMINA 4.2. Goya, *Retrato de la duquesa de Alba*, Hispanic Society, Nueva York.

muchos de los más importantes intelectuales ilustrados, como Moratín o Jovellanos. Sin embargo, es también uno de los primeros pintores españoles cuyo catálogo incluye un número considerable de obras hechas para sí mismo, lo que revela hasta qué punto concedía a la actividad artística un enorme valor como método de pensamiento y reflexión personal.

A finales del siglo XVIII todavía se percibe en él una fe en las posibilidades de la razón, pero diversas circunstancias, como el fracaso de los ideales de la Revolución Francesa, la crueldad de la Guerra de la Independencia o la experiencia de su propia sordera, le hicieron adoptar en la última época de su vida una actitud desalentada ante el hombre y la historia. Pasada la Guerra de la Independencia describe los horrores de la contienda en cuadros como *El dos de mayo* o *Los fusilamientos de Príncipe Pío*, dos obras paradigmáticas para la posterior pintura de historia. En ambos casos a Goya le interesa sobre todo la multitud. Por eso en *Los fusilamientos* no hay uno o varios protagonistas individualizados. Por ejemplo, el pelotón de ejecución, los soldados franceses, es un pelotón anónimo, oscurecido, una simple «máquina de matar» que sólo vale en atención a su concreta función. Entre los patriotas ejecutados, fuertemente iluminados por la luz



LÁMINA 4.3. Goya, *Los fusilamientos del Príncipe Pío*, Madrid, Museo del Prado.



LÁMINA 5. Goya, *Saturno devorando a su hijo*, Madrid, Museo del Prado.

de un farol, podemos encontrar las diversas actitudes ante la muerte: desde el que alzando los brazos posiblemente increpa a sus ejecutores, hasta el que reza arrodillado o el que llora de terror.

La voluntad expresiva que revela Goya le llevó a trabajar con múltiples medios artísticos. Empieza a hacer dibujos y a experimentar con casi todas las ramas del grabado, incluida la recién descubierta litografía. En 1799 publica *Los Caprichos*, una serie de estampas en las que analiza críticamente a la sociedad de su época; durante la Guerra de la Independencia hará *Los Desastres*, crónica amarga de esos años y reflexión desesperanzada sobre la ilimitada capacidad del hombre para destruir y odiar; y al final de su vida, *Los Disparates*, serie paralela a sus Pinturas Negras, en la que proclama el triunfo de lo onírico e irracional.

Al final de su vida, en 1819, Goya compra una casa en las afueras de Madrid, la Quinta del Sordo, que decide decorar dos años después con las llamadas Pinturas Negras, todas ellas conservadas en el Museo del Prado, en las que da rienda suelta a su imaginación. Hay que darse cuenta de que el pintor hizo estas enormes obr asfascinantes y terroríficas para sí mismo, y que tenía que enfrentarse con ellas todos los días. En *Saturno devorando a su hijo*, la figura monumental de Saturno, que ocupa toda la composición es, sin duda, símbolo de la crueldad, pero, con su pincelada suelta y sus colores oscuros, tiene también un punto de identificación con el viejo y aislado Goya. Finalmente, por razones políticas, el pintor se exiliará en Burdeos, donde morirá en 1824.

La figura de Goya dentro de la pintura de finales del siglo XVIII y del siglo XIX es un enlace perfecto entre la pintura clásica propia del periodo de la Ilustración y las nuevas corrientes románticas que pronto harán su aparición. Su evolución abarca ambas tendencias (Goya era un ilustrado cuya pintura coincidió con muchas de las nuevas aportaciones románticas), aunque su obra siempre tendrá un punto de vista personal, extremadamente crítico y expresivo, que le convertirá en uno de los pintores más reivindicados por la modernidad.

3. EL ROMANTICISMO

A principios del siglo XIX el arte romántico se presenta como un fenómeno con precedentes, pero extraordinariamente nuevo. Es tan difícil hablar de un único Romanticismo como quererlo delimitar en el tiempo y en el espacio. De hecho, es sorprendente que esta estética tan influyente haya nacido bajo el signo de la diversidad y no haya contado en sus comienzos ni con un proyecto uniforme, ni con un programa internacional mínimamente sincronizado. Veremos, por ejemplo, como los artistas, esencialmente burgueses en su nacimiento, se aíslan cada vez más del resto de la sociedad, desarrollando conceptos que, como el peyorativo «filisteo» (asociado a personas no cultivadas y con un extremado gusto por el dinero), no demuestran más que una incomprensión absoluta entre ellos y la clase social a la que debían su existencia intelectual.

De todos modos, los primeros treinta años del siglo XIX fueron el periodo crítico de la Revolución Industrial, cuando después de una primera fase de optimismo llega a la frustración de las esperanzas puestas en la ciencia y en las reformas políticas. El Romanticismo no puede por menos que protestar ante un orden social que va contra todo principio lógico y en el que el hombre, separado traumáticamente de sus inclinaciones personales, se convierte en un gris soporte de funciones anónimas y en comparsa de un mundo que se hace cada vez más insustancialmente uniforme. Se convierte, en fin, en esclavo de la misma ciencia que tenía que haber sido su servidora. El horror, tan del gusto de la época, asumió un significado nuevo y sorprendentemente actual cuando Mary Shelley creó el símbolo de Frankenstein.

De todas las artes, la pintura será sin duda la predominante, en parte por el carácter mismo de la sensibilidad romántica. Sin embargo, el problema *de la aprobación o no aprobación del público se convertirá en un* arma de doble filo para unos pintores cada vez más convencidos de su independencia. El nuevo sistema de exposiciones y crítica daba libertad

a los pintores, es cierto, pero a cambio de una pérdida de seguridad. Las relaciones del artista con su cliente pueden llegar a ser francamente tirantes, sobre todo desde el nuevo punto de vista romántico que concede al pintor una independencia y una individualidad como antes nunca había tenido. De esta manera, se abre un profundo abismo entre aquellos pintores cuyas convicciones les permitían seguir los convencionalismos y satisfacer las demandas del público, y aquellos otros, de vanguardia, que se preciaban de su propio aislamiento. Y el recelo empezó a ser recíproco. Para un hombre de negocios un artista era poco más que un impostor que pedía precios absurdos por algo que apenas si podía considerarse un trabajo honrado. Por su parte, entre los artistas, poco a poco, se convertirá en un verdadero pasatiempo «escandalizar a los burgueses».

En cualquier caso, uno de los efectos más aparatosos de todo esto va a ser la búsqueda, casi ansiosa, por parte de los artistas, de temas nuevos, de temas que puedan gustar, sorprender e incluso documentar a un público para el que el arte, la mayoría de las veces, era poco más que un simple pasatiempo. Por eso la pintura romántica es muchas veces literaria, porque la literatura pasó a ser ahora una de las fuentes más importantes de inspiración. Por ejemplo, sin Scott y otros novelistas históricos, difícilmente hubiera llegado la pintura de historia a convertirse en un tema de interés popular tan generalizado.

Por último hay que destacar la influencia temática y formal de la recién descubierta escuela de pintura española, fundamentalmente la barroca, que había llegado a Francia gracias a las campañas napoleónicas. Desde el principio era la confirmación perfecta de las nuevas teorías románticas: el arte debe representar fielmente a la naturaleza con su dualidad inherente de belleza y fealdad. Todos los temas son aptos para el arte. Pero no era tan solo un cambio temático. La particular ejecución de las obras, con colores oscuros y pinceladas sueltas, confirmó igualmente estos principios y escandalizó de un modo especial a los críticos más ortodoxos.

3.1. Los pintores franceses

Será en Francia donde la pintura romántica alcance su punto culminante gracias sobre todo a dos artistas: Gericault y Delacroix. La producción de Gericault ya no guarda ningún tipo de relación con la tendencia davidiana. Los temas de sus obras están directamente aferrados a la realidad, a las cosas que veía y que pertenecían al tiempo de su existencia. En 1817 encontró por fin un tema que eclipsó a todos los demás, porque era a la vez contemporáneo y monumental, fantásticamente arries-



LÁMINA 6. Gericault, *La balsa de la Medusa*, París, Museo del Louvre.

gado. La *Medusa*, una fragata oficial con destino a Senegal, naufragó. Para poder salvar a todo el mundo se hizo una balsa con la idea de que los botes salvavidas la remolcaran. Sin embargo, por alguna razón que nunca se esclareció, los marineros de los botes cortaron los cables y la balsa quedó a la deriva. Después de doce largos días en el mar, los supervivientes fueron rescatados. Para esta obra, Gericault hizo numerosos bocetos preparatorios y cuando acometió el lienzo definitivo acusó toda la experiencia que había adquirido. La composición conjuga con mucha sabiduría el movimiento con la precisión. Una serie de diagonales que salen del primer plano van hacia los distintos puntos constituidos por la vela de la balsa y el pequeño grupo que se agita al ver la nave que los rescató. De esta manera, el pintor está elevando a un gran cuadro lo que podríamos considerar un tema de baja condición. Los hombres de la balsa no eran en absoluto héroes, y si sobrevivieron fue por un ansia de vivir primitiva y animal. Sufrieron lo indecible, pero no por una buena causa; fueron simples víctimas de la corrupción y de la incompetencia.

Aristócrata, hombre de mundo y escritor admirable, Delacroix es completamente diferente a Gericault. En 1822 presentó al Salón su *Barca de Dante*. Era muy propio de Delacroix el no concebir su ideal en la figura de un pintor, sino en la de un poeta, Dante. Y a pesar de que tuvo una bue-



LÁMINA 7. Delacroix, *La barca de Dante*, París, Museo del Louvre.

na acogida, este lienzo tenía todas las cualidades de las que los teóricos neoclásicos habían abominado: una energía dinámica, una intensidad emocional, una sensualidad casi erótica en las retorcidas figuras desnudas y, sobre todo, un exagerado gusto por los vivos colores oscuros. Porque la ruptura más decisiva con la tradición la hizo Delacroix en tanto que colorista. En contra de todas las creencias neoclásicas, para él el color era simplemente vida y luz, apelaba a los sentidos y, sobre todo, a la imaginación, el gran mito romántico.

3.2. Paisajistas

Durante el siglo XIX el paisaje luchó incansablemente por ocupar un puesto más digno en una jerarquía de géneros, considerada ya, de alguna manera, caduca. Recordemos que la jerarquía académica de géneros, desde tiempo atrás, ponía por encima de todos los temas a la pintura de historia seguida por el retrato y, en último término, el paisaje y el bodegón. Por eso lo que está sucediendo ahora es una asombrosa ambición que hará del paisaje puro, sin figuras, sin excusas, tan importante como

la pintura de historia. En parte, todo esto es resultado del culto a la naturaleza que se había puesto de moda con Rousseau, pero lo cierto es que el paisaje pudo jugar también un importante papel en la lucha romántica por crear un arte que fuera al mismo tiempo personal y objetivo, un lenguaje evocativo e inmediato, dotando a la pintura de paisaje de unos sentimientos profundos y nobles, del misterio, de la infinitud de la naturaleza e, incluso, del drama del ser humano que se enfrenta a ella.

En Alemania, por ejemplo, la pintura de paisaje conlleva una profunda reflexión y presenta unos temas místicos que tienen un claro aspecto literario. El pintor más representativo será Friedrich. La mayor parte de sus cuadros representan paisajes literarios aunque, por supuesto, admiten también una lectura literal, topográfica. Es decir, son verosímiles y al mismo tiempo poseen una capacidad casi alucinatoria. De hecho, deben su fuerza a una extraña polaridad entre la distancia y la proximidad. El punto de

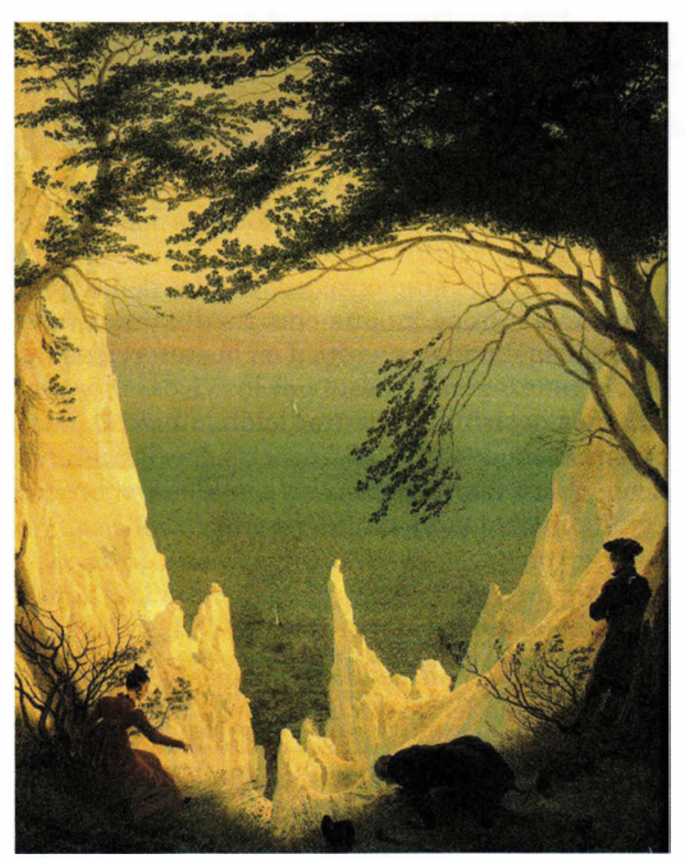


LÁMINA 8. Friedrich, *Rocas cretáceas en Rügen*, Galería Nacional de Oslo.

vista rara vez es el de una persona con los pies en el suelo. Lo normal es que el espectador se encuentre suspendido en el aire, gracias a que el pintor unas veces ha suprimido directamente el primer plano, y otras, como en la obra de la página anterior, a pesar de haberlo pintado con gran detalle, abre sin rodeos un inconmensurable abismo entre él y un horizonte muy distante, prácticamente inalcanzable. En muchas ocasiones alguna figura humana está en primer plano dando la espalda al espectador, introduciéndole en el cuadro y ofreciéndole al mismo tiempo un punto de vista muy particular.

Por su parte, la pintura de paisaje inglesa se desarrolló en un clima mucho más empírico, como medio de investigación de los aspectos visuales de la naturaleza. A primera vista puede parecer que Constable es el menos subversivo de todos los artistas románticos. Pero, si dejamos al margen los temas y atendemos a la soltura con que su mano ataca el lien-



LÁMINA 9. Constable, *El campo de trigo*, Londres, National Gallery.

zo, se puede revelar incluso como uno de los más revolucionarios. En casi todas sus composiciones hay junto al borde un objeto de interés que insinúa una nueva composición, pero esta irregularidad, tan contraria al tipo de paisaje que había planteado Claudio de Lorena y que se había normativizado como clásico, está sabiamente contrarrestado por la armonía unificadora del color. Esta armonía de Constable nace de un paisaje que los hombres contribuyen a configurar y del que se benefician tanto material como espiritualmente.

A pesar de todo, fue Turner el que acaparó toda la atención. Desde el principio de su trayectoria, Turner hacía dos tipos de obra: una para ser expuesta, bastante tradicional, y otra para sí mismo, con manchas coloreadas y huellas luminosas, casi abstracta, muy revolucionaria. En realidad, sólo la expuso una vez, y por supuesto, supuso un escándalo.

Lo que desagradaba a los críticos, no eran los temas (una naturaleza destructiva muy del gusto de los románticos), sino la técnica que abusaba sin consideraciones de un tratamiento brutal del pigmento o del empleo

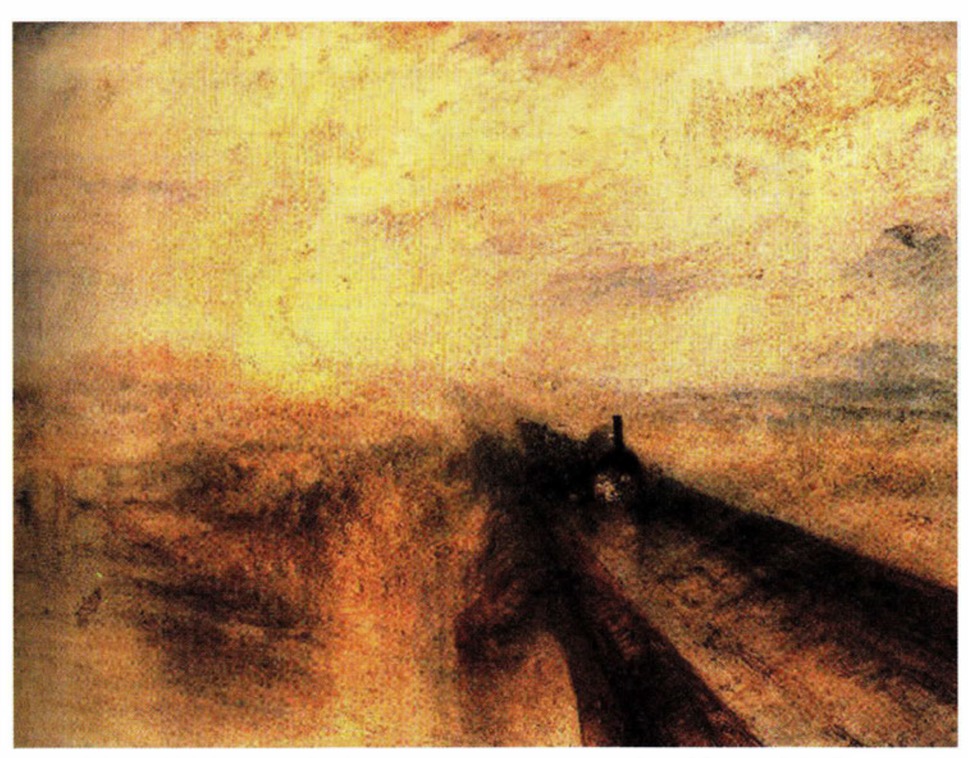
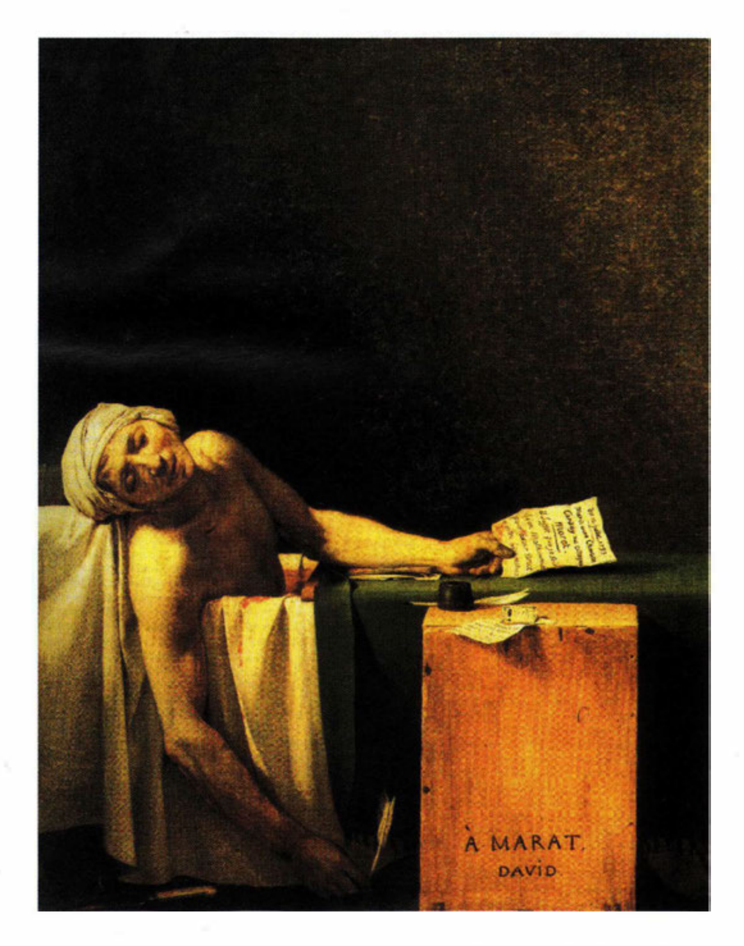


LÁMINA 10. Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, Londres, National Gallery.

de la espátula, y unos recursos compositivos tales como la oposición de diagonales en primer plano, al lado de una amenazante y opresiva confusión al fondo. De esta manera el movimiento envolvía todos los elementos del cuadro. Será en estas obras, encontradas años después de su muerte en su estudio, en las que el siglo XX vea valientes premoniciones de la modernidad.

COMENTARIOS

David, *La Muerte de Marat*, Museo de Bellas Artes, Bruselas



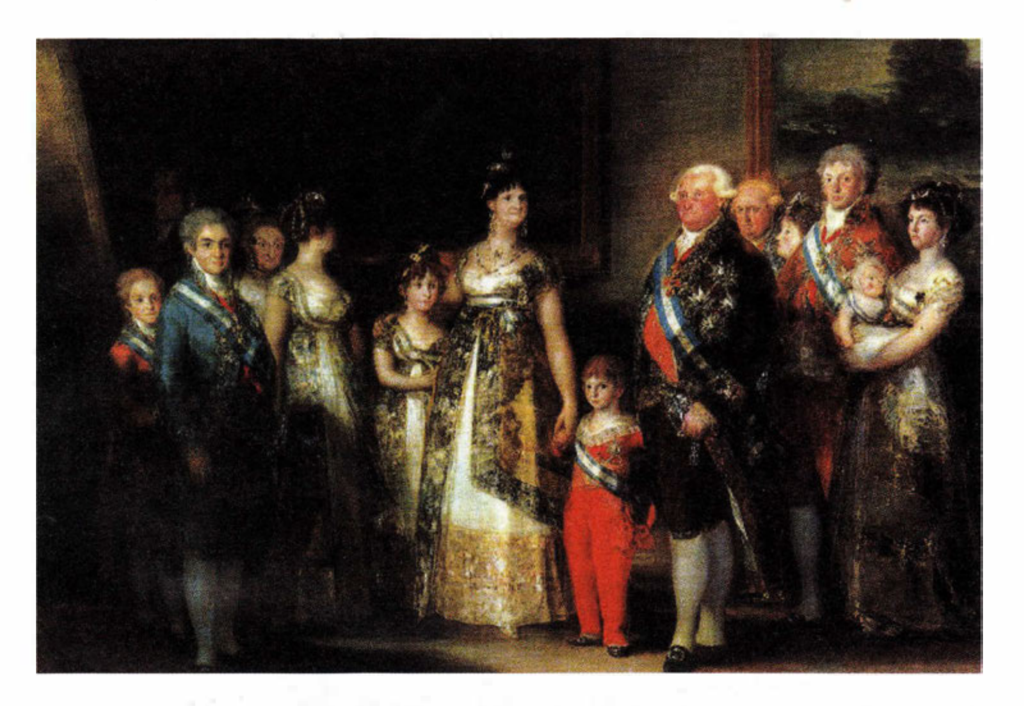
Pintura neoclásica francesa. Como pintor oficial de la Revolución Francesa David hizo tres retratos homenaje a lo que podríamos llamar «mártires de la revolución». De ellos, el único que sigue existiendo es el de Marat como un cuadro absolutamente paradigmático. En el lienzo hay idealización e interferencias literarias, pero Marat, en principio, aparece representado tal y como murió, asesinado en su bañera, aunque también es cierto que tiene algunas derivaciones de tipo romántico en la exaltación casi religiosa del héroe revolucionario, santificado en su noble simplicidad y dotado de una sugerencia de infinitud gracias al amplio espacio vacío neutro que se muestra sobre él. En cualquier caso, el cuadro tiene la simplicidad y la contención que exigía la pintura neoclásica. Un único tema, sin anécdotas, acapara la atención del espectador y, por supuesto, la línea delimita cada una de las austeras zonas de color.

Ingres, *Bonaparte como primer cónsul*, Museo del Louvre, París



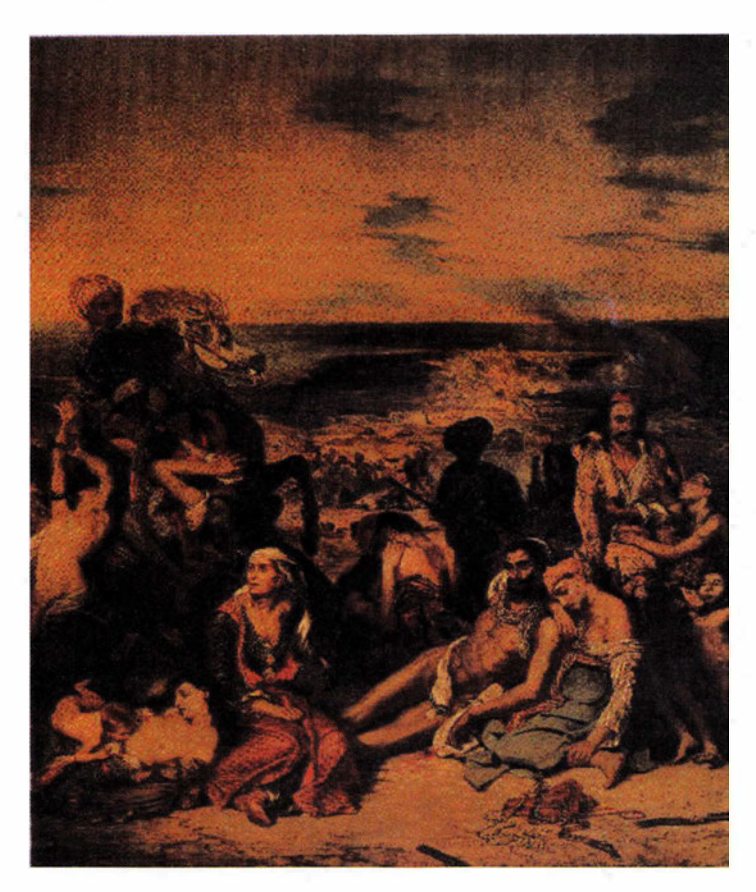
Retrato de Napoleón llevado a cabo por Ingres, el último de los grandes pintores neoclásicos. Ingres revitaliza el retrato como uno de los géneros más cuidados de la pintura en el que activa las mismas estrategias que en la pintura de historia. En este retrato, por ejemplo, hay referencias a la pintura primitiva del norte de Europa, es decir, a los primitivos flamencos. En principio encontramos una perspectiva muy confusa caracterizada por un inusual número de puntos de fuga y un fuerte interés por la textura y el reflejo de todos los objetos y detalles. Todo esto nos hace pensar en la obra de Van Eyck, una fuente extraña en tiempos de Ingres, podríamos afirmar que sin precedentes. En una clara alusión a la idea imperial de Napoleón, la superficie entera de la pintura ha sido constituida en un lenguaje de cita gótica, con esta referencia a Van Eyck, que debe ser reconocida por el espectador, es decir, que exige un espectador culto y formado que conozca la historia de la pintura a la perfección porque, al fin y al cabo, para Ingres, lo que está viendo es, antes que nada, pintura.

Goya, *La Familia de Carlos IV*, Madrid, Museo del Prado



Retrato colectivo de la familia real llevado a cabo por Goya. Se podría considerar esta obra como un resumen y compendio de toda la labor de retratista que Goya realizó en la corte, con la nobleza y con los intelectuales. El cuadro muestra una maestría formal y una penetración psicológica capaz de sacar a la luz la verdadera fisonomía de todos estos personajes, y de hacer una lectura crítica del papel que cada uno de ellos jugaba en la política española. La composición recuerda a *Las Meninas* porque aparece toda la familia real reunida y el pintor trabajando. Pero es distinta. Lo que Goya está pintando en el óleo que no vemos carece de interés porque en este caso las figuras principales están claramente a la vista del espectador, en un espacio que ha sido recortado, como si la habitación fuera pequeña o el grupo estuviera al fondo, muy cerca de la pared. Sin embargo, sin apenas perspectiva, Goya crea un espacio verosímil mediante la atmósfera y el volumen de los cuerpos de la familia.

Delacroix, *La Matanza de Quíos*, Museo del Louvre, París



Obra que Delacroix, pintor romántico francés, presentó al Salón de 1824. Este cuadro supone un cambio radical en el modo de ver y entender la pintura. Las figuras, que avanzan hacia el espectador, ya no surgen de un único plano monumentalizado, como sucedía en el neoclasicismo, sino que salen de un profundo espacio tridimensional en el que el paisaje de escenas dispersas del fondo juega un enorme papel. Por otra parte, la sensación de movimiento está aumentada casi hasta la conmoción; los grupos individuales tienden a separarse y, en vez de un solo cuadro, conforman distintos episodios. Además, el desequilibrio entre el grupo de la derecha, congelado en su sufrimiento, y el movimiento exaltado del lado izquierdo, es demasiado grande y no aparece suavizado por ninguna transición. Para sus contemporáneos fue, sobre todo, la obra de un temperamento apasionado y, como tal, fue severamente juzgada sin ocultar el estupor ante esta especie de apoteosis de la crueldad y la desesperación.

Friedrich, *La Cruz de las Montañas*, Altar de Tetschen



Paisaje romántico alemán llevado a cabo por Friedrich. Todo en la obra está representado con una meticulosa fidelidad a la naturaleza, pero al mismo tiempo transmite con fuerza una sensación de quietud ensimismada, una tranquilidad sobrenatural casi alucinante. Friedrich lo pintó sin habérselo encargado nadie, pero poco después lo vendió y pasó a la capilla privada del castillo de Tetschen. Como vemos, el pintor elimina radicalmente el primer plano y presenta el panorama como si el espectador estuviera suspendido en el aire. En su tiempo se criticó mucho si era adecuado recurrir al paisaje para alegorizar una idea religiosa, como está sucediendo aquí. Y es que esta obra es la más evidente expresión de una actitud nueva, interiorista, muy contemporánea, ante la religión. A partir de ahora la iconografía religiosa tradicional ya no será válida.

PRÁCTICAS

1. Recuerde las características de las Pinturas Negras de Francisco de Goya y analice la siguiente obra:



Goya, *Lucha a garrotazos*, Madrid, Museo del Prado.

2. Compare los siguientes cuadros de David, pintor neoclásico, y de Delacroix, pintor romántico:



David, *Los líctores llevando a Bruto los cuerpos de sus hijos muertos*, París, Museo del Louvre.



Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo*, París, Museo del Louvre.

3. Recuerde las características del paisaje romántico inglés y comente el siguiente cuadro:



Constable, *El vado*, Londres, National Gallery.

Tema 16

La pintura en el siglo XIX: del Realismo al Impresionismo

Sabemos que el siglo XIX se cohesiona sobre todo alrededor de una fe cuyos primeros valedores habían sido los ilustrados y que planteaba el carácter inevitablemente progresista de la historia humana. Para el hombre del siglo XIX, la razón se convierte en el motor del progreso, y éste en la gran esperanza colectiva de la civilización. En este sentido, todos los rasgos característicos del siglo eran ya identificables hacia 1830. La burguesía estaba en plena posesión de su poder, a expensas, naturalmente, de una aristocracia que ha desaparecido de la escena de los acontecimientos históricos. Sin embargo, los triunfadores constituirán pronto una nueva clase capitalista enteramente conservadora, y no liberal, como podría haberse esperado. Es entonces cuando comienza la lucha de la clase trabajadora por la influencia política. En la Revolución Francesa las luchas de los trabajadores habían estado mezcladas con las de la burguesía, pero los acontecimientos posteriores a 1830 y, con más evidencia, a 1848, las dos revoluciones que marcaron el siglo XIX francés, abren por fin los ojos a las clases trabajadoras y les convencen de que en la lucha por sus derechos no pueden confiar en ninguna otra clase. Al mismo tiempo, la teoría socialista adquiere sus primeras formas concretas y se desarrolla otro de los conceptos claves de la época: la idea, absolutamente decimonónica, de una vanguardia artística con una clara función tanto estética como social. De hecho, la Revolución de 1848 representó en realidad la primera gran confrontación de intereses entre el proletariado y la burguesía, porque fue la primera revolución auténticamente proletaria que además se propagó como un seísmo por la mayor parte de los países de Europa. En este momento aparece ya de forma nítida una idea que se venía forjando de manera marginal y discreta: la idea de un arte que debe tomar conciencia de su misión social y que acabará fundiéndose en lo que conocemos como Realismo.

En otras palabras, la generación de 1848 comienza su carrera con el convencimiento de que la estructura de la sociedad había cambiado completamente. En parte acepta y en parte se opone a este cambio, pero reac-

ciona siempre ante él de un modo extremadamente activo. Su visión naturalista, por ejemplo, deriva de este activismo porque su naturalismo no estará buscado, sin más ni más, ni en la naturaleza ni en la vida en general, sino en la vida social en particular, es decir, en aquel campo de la realidad que se ha vuelto especialmente interesante para esta generación.

1. LA PINTURA REALISTA

El Realismo es un arte científico, naturalista, anticlásico, antirromántico, antiacadémico, pero, sobre todo, progresista y social. No cree en la belleza única, ni en los modelos clásicos, ni en las academias. Su única fuente tiene que ser la directa observación del natural porque el artista tiene una misión concreta y reformista que cumplir: copiar las costumbres y los usos de la sociedad para mejorarlos. Por eso su punto de apoyo en lo que al tema se refiere serán las clases más humildes de la sociedad, precisamente las más necesitadas de mejoras.

No obstante, el movimiento realista francés, con todo su carácter de protesta en una sociedad predominantemente burguesa, estaba marcado internamente por la impronta de la ambivalencia. Los cuadros de Courbet eran socialmente incendiarios, pero lo eran no tanto por lo que decían, como por lo que no decían. Sus representaciones desidealizadas, insólitamente directas y prosaicas, de temas relacionados con las clases más humildes de la época, totalmente carentes del encanto de la pequeña escala y del pintoresquismo protector, se presentaron por primera vez en el Salón de 1850-1851, es decir, en el mismo momento en que la burguesía triunfante había privado a esas clases humildes de la mayor parte de las ventajas que habían conquistado en las barricadas de 1848. De hecho, Courbet insiste en la superficie pintada como nadie lo había hecho hasta entonces: el espeso empaste de óleo es extremadamente visible y la pintura es aplicada en muchas ocasiones con la espátula en lugar de con el pincel, de manera que se convierte en una cosa construida, tangible. En ningún momento se nos permite creer que estamos soñando, que tenemos ante nosotros un mundo irreal, y nos vemos obligados a recordar que estamos ante una sólida obra de arte, ante un objeto pintado que refleja una realidad que los burgueses no estaban dispuestos a admitir en sus Salones.

De alguna manera los artistas realistas eran exploradores en el dominio del hecho y la experiencia, y se aventuraban en zonas hasta entonces intactas o sólo parcialmente investigadas por sus predecesores, con una intención tanto estética como social, porque el papel que la investigación

objetiva del mundo externo desempeñó en la creación del Realismo no puede ignorarse. La historia del arte es algo más que una sucesión de convenciones estilísticas o iconográficas modificadas por comparaciones ocasionales con la realidad percibida, y uno de los campos de batalla más sólidos de los realistas fue terminar precisamente con esas convenciones, con lo que podríamos llamar «la retórica clásica». Concebidas en términos pictóricos, las figuras retóricas son todo ese repertorio de efectos y poses que los artistas renacentistas derivaron de las estatuas y los relieves clásicos y a los que las grandes obras de David habían dado una autoridad formidable. Pero cuando esas fórmulas aparecen en la pintura realista lo hacen, la mayoría de las veces, en forma de cita o parodia, o, en otras ocasiones, se da una tentativa, particularmente clara en algunas obras de Courbet, de desarrollo de una nueva serie de gestos expresivos independientes en gran medida del repertorio clásico.

Por todo esto, para los enemigos de Courbet, éste no sólo era un peligroso socialista, sino también un profanador del Ideal clásico, un rufián del Franco Condado que con sus zuecos de madera pisoteaba toda la tradición clásica. Su cuadro, *Entierro en Ornans*, supuso todo un escándalo, uno de los primeros que veremos a lo largo del siglo XIX. En el cuadro no hay nada anecdótico: no sabemos con certeza a quien están enterrando pero nuestra comprensión del cuadro tampoco sería un ápice mejor si pudiéramos enterarnos. El espectador está por completo ocupado con la agresiva presencia de los personajes, que corre pareja a la agresiva presencia del cuadro de gran formato. Porque en realidad, lo que estamos viendo, es una escena de género elevada inexplicablemente a la dignidad



LÁMINA 1. Courbet, *El entierro en Ornans*, París, Museo de Orsay.

de la pintura de historia. Lo cierto es que Courbet pidió a muchos lugareños que posaran para él antes de agruparlos a todos en el lienzo y, en consecuencia, cada uno de ellos está tan bien retratado que sentimos una confrontación totalmente auténtica con toda la plana de personajes que componen la pequeña comunidad de Ornans. La genialidad de Courbet reside en la firmeza de su visión, una visión que se niega radicalmente a idealizar la escena. Por ejemplo, la composición de las figuras casi parece una anticomposición en la que sentimos que los extremos del cuadro cortan de manera arbitraria la procesión de los acompañantes. Sin embargo, a pesar de todo, el cuadro ha sido construido con meticulosidad y sutileza. Los grupos están pensados muy detenidamente: aunque las figuras parezcan desordenadas están en realidad ordenadas en una estructura poco precisa pero penetrante, significativa, que reserva el tercio izquierdo al clero, el tercio central a las figuras laicas importantes, y el tercio derecho al coro de afligidas mujeres y niños. El conjunto forma así un trío que refleja sin miramientos la realidad social del pueblo. Es cuando empezamos a preguntarnos por el sentido de las figuras cuando encontramos dificultades. No hay un foco único que atraiga la mirada del espectador, no existe un clímax hacia el que se vuelvan las formas y las caras; y lo que es peor, el cuadro no está precisamente organizado alrededor del acto sagrado en sí. Nadie podía entender otro significado en este cuadro que no fuera echarles a la cara, con contundencia, las viejas jerarquías sociales que mantenían las ciudades de provincias, anticuadas y obsoletas hasta resultar ridículas.

El caso de Millet es completamente distinto. Los temas de algunas de sus obras más conseguidas son intensamente románticos, pero su proceder en cuanto al tratamiento de la figura humana se refiere, es típicamente clásico, incluso, muchas veces, sospechosamente barroco. Los campesinos, ya lo hemos visto, se habían convertido en una temática artística muy popular, pero su poderosa y latente fuerza como grupo social había sido minimizada con el fin de dar cabida a unas interpretaciones más idílicas que evocaban un mundo nostálgico de sencillez e inocencia. Los primeros trabajos de Millet suelen seguir esta línea, pero después de 1845, cuando se trasladó a París, comenzó a dejar constancia en su arte de las profundas inquietudes que presagiaban 1848.

En 1849 Millet partió hacia la serenidad del bosque de Barbizon, donde ya había de permanecer hasta su muerte. Y allí nació la versión definitiva de *Las espigadoras*. Se requiere un considerable conocimiento histórico para entender exactamente el significado de este cuadro. Aunque a primera vista pueda evocar la idílica armonía de las mujeres de la granja, espigando la cosecha, constituye también una denuncia de las jerar-



LÁMINA 2. Millet, *Las espigadoras,* París, Museo de Orsay.

quías económicas que, en la década de 1850, comenzaban rápidamente a establecerse entre las clases campesinas. Las tres espigadoras en primer término pertenecen al nivel más bajo de la sociedad campesina, son aquellos a los que se permite recoger los escasos restos que quedan en los campos una vez que los ricos han terminado la cosecha, el equivalente rural de los mendigos urbanos. Sin embargo, Millet transforma una escena de un trabajo y una pobreza terribles, en una imagen de nobleza épica. La razón la encontramos en la composición: dos de las espigadoras se inclinan sobre las míseras sobras con una cierta simetría en las posturas, mientras la tercera, con la espalda arqueada todavía, comienza a levantarse hacia el horizonte, aunque permanezca bajo él, como arraigada para siempre en la tierra de la que depende. El hecho en sí de que remitiera a connotaciones tan cuidadas es un tributo al genio de Millet para transformar las figuras, el paisaje y la arquitectura en un organismo sereno e interrelacionado que podría rivalizar con una composición de Poussin. Lo importante es la dignidad pictórica que Millet decidió otorgarle a la población rural más pobre de Francia. Con esto, no sólo revitalizaban, en un con-

texto agrario, el vocabulario heredado del arte clasicista, sino que también les decía implícitamente a los nerviosos espectadores de la clase alta que se debían tomar a este grupo de la población en serio, como fuerza emergente, tanto dentro como fuera del Salón.

En el mismo bosque de Barbizon en el que Millet acabó sus días, se estaba desarrollando una pequeña escuela de pintura de paisaje, la llamada Escuela de Barbizon que, hasta cierto punto se puede considerar realista. Es cierto que sus pintores no utilizaban la retórica clásica, pero también hay que tener en cuenta que eligen los temas de sus cuadros por sus valores cromáticos más que por los informes políticos, históricos o sociales que puedan brindar al espectador. Los cuadros de esta escuela durante los años treinta y cuarenta, pese a su evidente dependencia de la tradición, presentaban, como en este cuadro de Corot, una preocupación mucho mayor por las impresiones momentáneas de la naturaleza vertidas en pinceladas más sueltas, incompletas, abiertas y sensibles que las de cualquiera de los cuadros de paisaje anteriores. Todos estos pintores descubren un paisaje nativo, definido y muy real para sus cuadros, y hacen de él su único tema. Pusieron un gran énfasis sobre el elemento típico y



LÁMINA 3. Corot, *El camino de Sévres*, París, Museo de Orsay.

duradero de la composición, pero lo importante es que sobre ese fondo resalta un cierto individualismo, expresado sobre todo en una observación más minuciosa de los efectos de la luz y de la atmósfera en los bosques. Sólo en este sentido esta escuela es el fundamento clásico de la representación realista del paisaje y una precursora del Impresionismo.

2. EL IMPRESIONISMO

El Impresionismo será el movimiento dominante en pintura en las últimas décadas del siglo. La tradicional ley de la mímesis (la imitación de la naturaleza) va a ser interpretada por estos pintores con una radicalidad sin precedentes, y lo que había sido criticado por la mayoría de las posturas estéticas del pasado, se erige ahora en credo absoluto para el Impresionismo. La representación artística, según este movimiento, no debe ser mediatizada ni por la razón ni por la imaginación, sino que tiene por único objetivo trasladar a la obra las impresiones impregnadas en los sentidos y, en el caso de la pintura, en la retina. En este sentido, el Impresionismo va a defender un punto de vista estético rechazado desde el Renacimiento en las más diversas doctrinas artísticas: un arte vinculado a la apariencia, deseoso de reflejar la temporalidad del fenómeno e indiferente por completo ante la esencia oculta de la naturaleza.

A partir de este momento la historia de la pintura nunca volvería a ser la misma. Es imposible no ver la liberación que supuso la aparición del Impresionismo y de sus consecuencias inmediatas: pintar al aire libre frente al motivo, observar directamente, otorgar a la luz la hegemonía que le corresponde en el dominio de lo visible, relativizar todos los colores, abandonar la pintura de leyendas polvorientas, hablar de las apariencias cotidianas que conforman la experiencia de un público urbano más amplio... En una pintura impresionista todo ha sido más o menos sacrificado en aras de la precisión óptica de sus colores y tonos. El espacio, las medidas, la acción (la historia que cuenta la pintura), todo queda sumergido bajo el juego de la luz.

La historiografía tradicional enseña que cuando la fotografía logró la plasmación real de los objetos, el Impresionismo pretendió la representación desde una nueva técnica: el abandono de la paleta de colores mezclados para usar colores puros que se yuxtaponen en la retina del espectador. Pero eso es falso. El Impresionismo mezcla a menudo el color en la paleta, lo elabora, lo prepara, y entonces lo aplica a la tela, previa interpretación del autor y con el aporte exterior de la sensibilidad de cada espectador; porque de lo que se trata, entre otras cosas, es de descompo-

ner la forma en pinceladas anchas y escuetas que necesitan forzosamente la participación del que mira.

En estas coordenadas se entiende que los tres problemas claves del Impresionismo hayan sido la luz, el espacio y el instante. El espacio se enfoca de un modo totalmente nuevo: el Renacimiento tenía, y había legado a la posteridad, un concepto escenográfico del espacio, pero el Impresionismo tiene un concepto aprehensivo y totalizador para cuya captación es absolutamente necesaria la concurrencia de la luz. Porque la luz, sobre todo, se enfoca de manera revolucionaria. Hasta ahora se trataba de iluminar, de pintar las cosas a la luz y con luz. Ahora se trata de pintar la luz y las cosas en la luz, porque ella es el elemento esencial que envuelve la materia. Esa misma luz será la que dará la posibilidad de plasmar el instante, lo fugaz, por la sencilla razón de que las cosas son diferentes con diferente luz.

En este sentido, el impacto de la ciencia sobre la pintura fue, sobre todo en el campo de la investigación de los colores y de la estructura de la luz, fundamental. El hombre de ciencia cuyo nombre suele asociarse con las teorías de los impresionistas es el químico Eugéne Chevreul. Su principal idea era que los colores en proximidad se influyen recíprocamente, algo que ya habían intuido muchos pintores, pero que nunca se había escrito en una teoría concreta y científicamente demostrada. Chevreul también observó que cualquier color, visto aisladamente, parece estar rodeado por una leve aureola de su color complementario.

En toda esta renovación fundamental de la visión también colaborará la reciente moda de las estampas japonesas. Manet, Degas o Monet, pero también con posterioridad Gauguin o Van Gogh, pedían al arte japonés sugerencias internas de acuerdo con sus propias búsquedas: Monet una limpidez nueva y el gusto por la síntesis; Degas, la asimetría del planteamiento, sus escorzos y vistas desde un ángulo elevado, sus figuras desprovistas de eje, recortadas en los bordes; Manet, la tensión contrastada entre las superficies claras y las superficies oscuras. Evidentemente, la lámina japonesa no es una fuente directa, sino más bien un catalizador de una evolución implícita a cada artista.

A finales de los sesenta, los principales pintores impresionistas ya se conocían bien unos a otros, y dos de ellos (Monet y Renoir) habían comenzado a pintar con la técnica que iba a caracterizar al Impresionismo en su mejor momento. Poco después empieza la fase de florecimiento. Los tanteos están olvidados y por primera vez los pintores son conscientes de formar un grupo y de tener iguales objetivos que defender. Por eso empezaron a pensar en organizar una exposición colectiva que por fin se llevó

a cabo en 1874 en los salones del fotógrafo Nadar. El escándalo provocado por esta exposición, sin embargo, logró dar cohesión al grupo.

A finales de la década de 1870, los impresionistas mismos empezaron a disgregarse, a tener dudas, a encontrar que su alegre arte era insuficiente. En realidad, es algo desconcertante que el momento de auge de este nuevo estilo durase tan poco tiempo. Podríamos creer que los impresionistas habían creado un nuevo lenguaje válido y original, y podían, por tanto, continuar durante muchos años sacando las consecuencias de sus descubrimientos. Pero lo cierto es que en términos generales no lo hicieron así. Hay unas limitaciones inherentes en un estilo que trata de transcribir literalmente la naturaleza; pero la verdad es que, por lo menos en parte, acabaron dándose cuenta de que no estaban limitándose a transcribir la naturaleza, sino realizando un resumen y una abstracción de lo que veían.

Quizás por eso Manet no fue nunca un impresionista en el sentido estricto de la palabra. Sus sólidas composiciones de luz y sombra fueron realizadas en su mayoría en el taller, después de muchos estudios preliminares. Manet hizo su propia síntesis de la historia de la pintura y de lo que podía aprender viendo grabados japoneses, y la trasladó a sus cuadros. En ellos la pincelada sí es impresionista y consigue conjugarse a la perfección con el tema del cuadro. La más escandalosa de sus obras, la

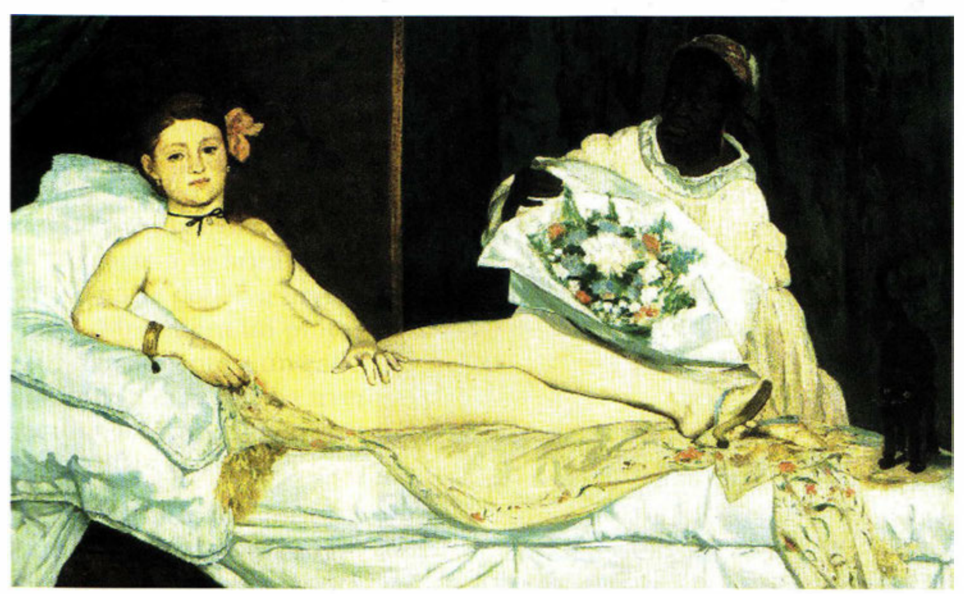


LÁMINA 4. Manet, *Olimpia*, París, Museo de Orsay.

Olimpia, presentada en el Salón de 1865, es una parodia de una obra maestra renacentista (*La Venus de Urbino*, de Tiziano) y, al mismo tiempo, una flagrante descripción de los hábitos sexuales modernos. Esta refinada prostituta parisina desconcertó a los críticos de la época con toda su crudeza y perturbador distanciamiento, con su iluminación deslumbrante y frontal, con su absoluta sinceridad. Para algunos historiadores, Manet fue el pintor más puro que haya habido jamás, por completo indiferente ante los objetos que pintaba; para otros, fue el primer pintor genuinamente moderno que liberó, en la estela de Ingres, al arte de sus miméticas tareas; y, por fin, para otros fue el último gran pintor de los viejos maestros, todavía enraizado en una multitud de referencias histórico-artísticas. Lo que sin duda fue, es un pintor que supo introducir unas transformaciones en la estructura pictórica que serán fundamentales para la historia de la pintura contemporánea.

Será Degas el pintor del grupo que más se le aproxime. Es cierto que muchos aspectos de su obra, en especial sus pinturas de ballet de la déca-



LÁMINA 5. Degas, *La clase de danza*, colección particular.

da de 1880, han sido francamente populares, pero jamás consiguió ser un artista tan «famoso» como, por ejemplo, Renoir o el mismo Monet. Su pintura es mucho más difícil de comprender con aquella fría y precisa objetividad que parece caracterizar a la mayor parte de sus cuadros. En obras como *La clase de danza*, o en otras muchas, la escena se presenta ante los ojos del pintor como si éste estuviera ausente. Ninguna figura aprecia su presencia, lo que le permite una enorme distancia sentimental con cada una de ellas. El conjunto, bajo una luz fría, muy azulada, obedece a una composición cuidadosamente elaborada a partir de figuras geométricas, en este caso, un prisma en profundidad. La dura disciplina de las jóvenes bailarinas, muchas de ellas niñas todavía, no afecta a la mirada de un pintor que se limita a representar sus complicados movimientos con la frialdad de un científico, únicamente preocupado por el problema de los cuerpos en el espacio y de la incidencia de la luz. Por todo esto, tendemos a ver sus creaciones como construcciones y modelos abstractos, pero con esto hacemos a Degas una cierta injusticia. Para él no se trataba de abandonar el modelo. Lo que pasaba es que, aunque eligiera sus figuras desde un punto de vista naturalista, al interpretarlas conservaba algo del distanciamiento que Ingres imponía entre él y la realidad, de modo que al final de su trabajo había realizado una síntesis monumental que, poco después, pintores como Cézanne tendrían muy en cuenta.

Quizás ningún otro pintor del grupo es tan puramente impresionista como Monet. Desde sus comienzos el factor dominante del arte de Monet es un claro esfuerzo por incorporar el nuevo modo científico de visión a su sistema, sobre todo la luz como elemento fundamental. Por eso el paisaje constituye el tema de mayor importancia de su arte, el tema real de la pintura impresionista con la luz como elemento de vida y la atmósfera como medio de la misma. Fue el primer impresionista que alcanzó éxito en el extranjero, aunque hay que decir que su fama se eclipsó casi completamente a la hora de su muerte. Pero los cambios de opinión de la crítica no se deben a un relajamiento o a una pérdida de inspiración del pintor. Monet era un pintor puramente visual y su pintura tenía que llegar forzosamente a un callejón sin salida. Una pintura basada en el color y la intuición se dirigía irremediablemente hacia la abstracción, pero ese era un paso que Monet, siempre enamorado de la naturaleza que veía, no estaba dispuesto a dar.

Por último, Renoir es quien nos convence de que la estética impresionista fue sobre todo hedonista. El placer parece la cualidad más evidente de su obra, el placer inmediato y ardiente que produce en él la pintura. Recordemos que fue él quien, junto con Monet, descubrió que las



LÁMINA 6. Monet, *Damas en el jardín*, París, Museo de Orsay.

sombras no eran pardas ni negras, sino coloreadas en su periferia, y que el color local de los objetos queda modificado por la luz que los ilumina, por los reflejos de otros objetos y por los contrastes de colores yuxtapuestos. Esto se aprecia muy bien en los blancos sutilmente coloreados que vemos en *Le Moulin de la Gallette*, así como la forma libre y suelta de manejar la pintura, sin tratar de ocultar unas pinceladas fragmentadas y cortas, como comas. Por eso, la mayoría de sus contemporáneo creyeron que estos dos pintores eran «simplemente ojos».



LÁMINA 7. Renoir, *Le Moulin de la Gallette*, París, Museo de Orsay.

3. EL POSIMPRESIONISMO

En 1886 se produce la última exposición impresionista. La siguiente generación se encargaría de radicalizar los diferentes caminos que el Impresionismo había abierto.

Como otros pintores, en la década de los ochenta Cézanne ya había agotado los métodos del Impresionismo objetivo. Cézanne trabajó toda su vida aislado en Aix en Provence y el reconocimiento de sus obras se hizo esperar hasta la última década del siglo. A partir de este momento, sin embargo, las generaciones más jóvenes le consideraron un maestro, «el primitivo de los modernos», y saquearon su obra para encontrar en ella lo que querían ver. Por eso, en 1920 su relación con el Impresionismo estaba prácticamente olvidada y Cézanne aparecía como el maestro que echó los cimientos del nuevo arte abstracto y constructivista del siglo XX. Es cierto que este pintor pronto se dio cuenta de que lo que momentáneamente se ve tiene menos importancia que el análisis de la propia

experiencia visual, y de la relación entre esa experiencia y el objeto de la naturaleza. Su tarea fue la de transformar esta relación en una armonía pictórica que no fuera sólo fiel al hecho de la naturaleza o a su experiencia de él, sino que fuera presentada pictóricamente de tan completa manera como cualquiera de las obras de los antiguos maestros. «Llevar el Impresionismo a los museos», según él mismo decía. Si consideramos que sus pinturas son el resultado de un ajuste continuo entre las verdades de lo que se conoce, lo que se ve y lo que se siente, entenderemos mejor lo deudoras que son del Impresionismo y, al mismo tiempo, lo alejadas que están de él. Nunca antes un objeto de uso ordinario (botellas, cuchillos, cebollas) había cobrado una dignidad tan inatacable, pero sus pinturas no son una exposición del motivo que permanece idealmente fuera de nosotros y, por tanto, más allá de la experiencia temporal. Ningún arte que esté mínimamente relacionado con el Impresionismo carece de tiempo. Las telas de Cézanne están construidas a base de observaciones sucesivas y singulares que se pueden ver en los contornos multiplicados de los objetos, en la sustitución de la luz constante por la tenue luz atmosférica de los impresionistas y en la extraña perspectiva movediza, dinámica, siem-



LÁMINA 8. Cézanne, *Naturaleza muerta con cebollas*, París, Museo de Orsay.

pre con numerosos puntos de fuga. El cuadro se convierte así en un registro de un presente continuo, de la experiencia del espacio en el tiempo.

Por su parte, Seurat, radicalizó la certeza impresionista de que el color está controlado por la serie de reglas que Chevreul había expuesto. Seurat pensaba que, al igual que existen relaciones matemáticas y físicas entre los tonos musicales, hay relaciones físicas entre los colores que pueden demostrarse en el laboratorio y aplicarse en el estudio. Sus temas fueron los mismos que los de los impresionistas, pero su pintura al mismo tiempo acepta, absorbe y desacredita la posición impresionista.

La mente lógica y reflexiva de Seurat pedía la reducción del instinto al orden, del impulso al cálculo, y reducía lo esencial no sólo a los temas de la vida moderna sino también al método impresionista de presentarlos. Con un ojo más disciplinado que el de los impresionistas, Seurat tenía que hallar todos los matices del espectro luminoso, así como un modo de iluminar u oscurecer un matiz, por muy pequeño que sea, en relación con los contrastes simultáneos producidos por los colores que le rodeaba. Para ello no podía utilizar pinceladas largas y ni siquiera la ligera pincelada en coma impresionista le parecía suficientemente precisa. Sus pinceladas serían puntos de color diminutos (por eso a su técnica se la llama Punti-

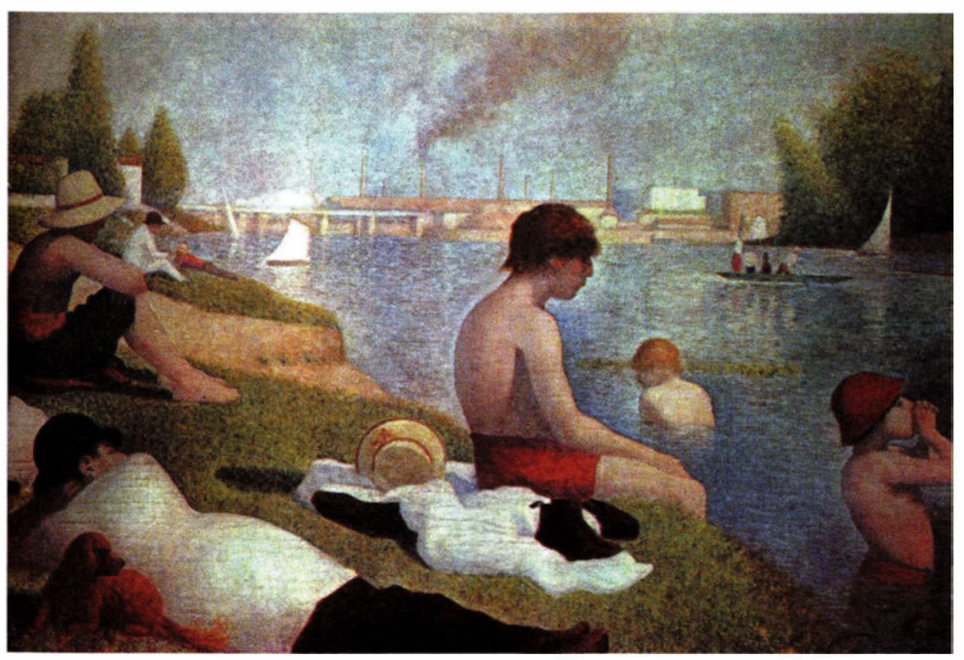


LÁMINA 9. Seurat, *Bañistas del Sena*, Londres, Tate Gallery.

llismo) que le permiten un control absoluto de cada cambio de luz, por imperceptible que parezca.

Gauguin empezó a pintar tarde, después de dejar un ventajoso puesto de trabajo en la Bolsa, cuando ya tenía treinta y cinco años. En poco tiempo dominó un Impresionismo que no acabó de satisfacerle porque él pretendía «traducir el pensamiento por un medio diferente a la literatura». Su problema, de aquí en adelante, fue encontrar los temas y la técnica adecuados. En este sentido, le atraía el arte primitivo, porque suponía una actitud en la que la necesidad expresiva tenía prioridad sobre el hecho natural. Con el tiempo su pintura le llevará a la conclusión de que las fuentes del arte se encuentran en lo más hondo de la conciencia humana y que la pintura tiene que examinar, antes que nada, la vida interior de los seres humanos. Después de una larga temporada en Pont Aven, donde llevó a cabo cuadros tan importantes como la *Visión después del sermón* (ver comentario al final del tema), y de una corta y complicada estancia con Van Gogh en Arlés, se fue a Tahití en busca de nuevos temas que tuvieran la belleza y la simplicidad de la vida primitiva.

La vida de Van Gogh es aún más difícil de separar de sus obras que la de Gauguin. Toda su biografía es una aventura dramática y trágica. Las cartas a su hermano Theo son un testimonio despiadado de la búsqueda

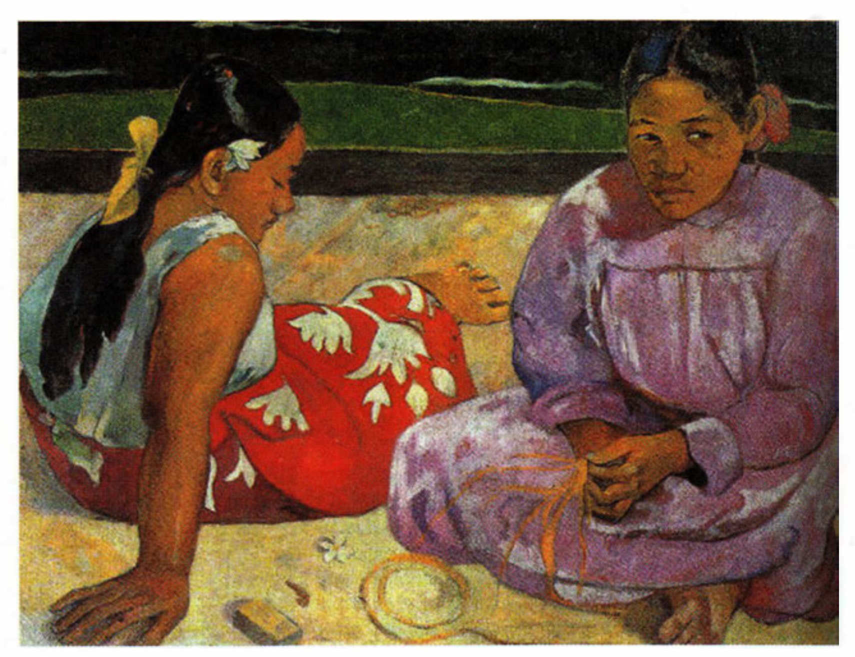


LÁMINA 10. Gauguin, *Dos mujeres en la playa*, París, Museo de Orsay.

de su propia identidad, y cada una de sus obras fue también una etapa de esa búsqueda, por lo que no se pueden entender sólo en términos artísticos. Su arte parte de la observación inmediata del Impresionismo pero, puesto que se justificaba por la verdad de sus sentimientos, es, al final, una completa expresión de sí mismo. Cuando consigue un poder y una belleza más que personales, tiene tal intensidad de expresión que se convierte en una de las fuentes principales de las más amplias corrientes del posterior expresionismo europeo. Siempre fue un autodidacta, lo que le trajo muchos conflictos y una absoluta incomprensión en su tiempo incluso por parte de otros pintores. París nunca le convenció y acabó retirándose al pequeño pueblo de Arlés. Allí pintó algunas de sus mejores obras, con colores intensos, impresionistas en su brillantez, pero simplificados en amplios planos delineados por contornos firmes, como en las estampas japonesas. Sin embargo, poco a poco su salud mental se deterioró y, después de pasar por algún sanatorio, acabó suicidándose. De todos modos, aunque es indiscutible que sus pinturas son al final de su vida más distorsionadas en el dibujo, más vehementes en las pinceladas e, incluso, más expresivas, no se pueden considerar la obra de un loco. Es mejor darse cuenta de que Van Gogh solamente pintaba cuando tenía la mente clara y que su última obra es heredera directa de sus primeros cuadros. Por eso consiguió ser el precursor de los mejores expresionistas del siglo XX.



LÁMINA 11. Van Gogh, *Campo de cebada*, Ámsterdam, Museo Van Gogh.

COMENTARIOS

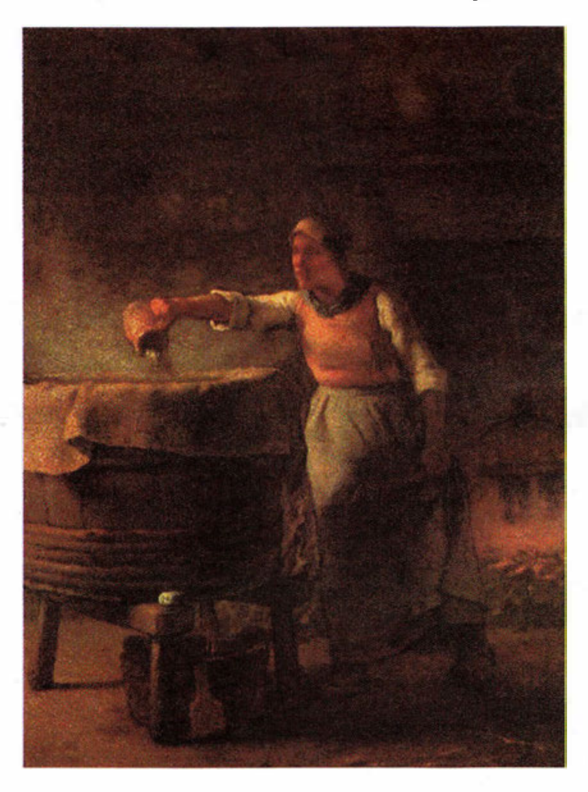
Courbet, *Las señoritas de pueblo*, Metropolitan, Museum of Art, Nueva York



Se trata de un espacioso paisaje con figuras llevado a cabo por Courbet y que causó un gran escándalo en el Salón de 1852. En realidad, el cuadro está representando el tema de la caridad de un modo muy concreto y socialmente muy consciente. Las tres hermanas del pintor hacen de grandes señoras dando limosna a una campesina en un prado cerca de su Ornans natal. La versión es extremadamente sincera y está carente de sentimentalismos. La pintura es directa y la observación de la realidad, contundente. No idealiza ni oculta nada. Al pintor le criticaron las discordancias en la escala (sobre todo en las vacas), y las supuestas fealdad y zafiedad de las señoritas del pueblo, unas «nuevas ricas» acompañadas por un perro que ni siquiera es de raza. Pero en realidad, tras estas críticas, se escondía la verdadera cuestión: el cuadro no es una representación inofensiva más de lugareños con la pintoresca indumentaria de su hábitat natural, sino que más bien parece un recordatorio llano, enorme e indeseable de las distinciones de clase en provincias.



Millet, *La colada*, Museo de Orsay, París



Se trata de un cuadro de Millet que representa a una trabajadora haciendo la colada. Puede parecer que el cuadro describe el surgimiento del poder, tosco y terrible, de la clase trabajadora, porque nos coloca, de un modo dramático, no frente a una escena tranquila y pintoresca, sino ante una robusta obrera que con brusquedad exige, por decirlo de alguna manera, toda la atención por parte del espectador. No hay anécdotas. La trabajadora está sola con todos los míseros detalles (en las manos, en la cara o en la indumentaria), de su duro trabajo. Millet ha dotado a esta obrera no sólo de una presencia monumental, sino también de una especie de grandeza heroica que transforma las penosas señales físicas de su tarea en anatomías titánicas que, como reconocen los críticos, transmiten una energía casi miguelangelesca. Millet no pasó por alto los detalles groseros de la vida trabajadora, pero supo dotarla de la huella de la mejor tradición occidental de la pintura, en una composición contundente y magníficamente equilibrada, en la que a la masa de la lavandera se contrapone la enorme pila en la que tiene que realizar su trabajo, casi con más volumen que ella.

Manet, *El almuerzo sobre la Hierba*, Museo de Orsay, París



Ésta es una de las obras más escandalosas de Manet, rechazada en el Salón de 1863. El reto, una vez más, lo planteaba una realidad contemporánea, los bañistas del Sena, pero la escena está reformulada en el lenguaje de los viejos maestros, compitiendo con ellos, en especial con *El concierto campestre* del pintor renacentista Giorgione, y, al mismo tiempo, subrayando las diferencias. La mujer desnuda establece de inmediato un contacto visual con el espectador, insolente y directo; sus compañeros son dos caballeros completamente vestidos y una mujer inclinada que se está bañando al fondo. Las figuras aparecen aisladas y ninguna conexión narrativa puede explicar el conjunto. Todo esto suponía ya una agresión directa contra el decoro en el Segundo Imperio, pero es que el estilo era igualmente escandaloso con su luz frontalmente directa, sus pinceladas sueltas y sus fuertes contrastes entre zonas claras y oscuras. A todo esto añadía encima serias incorrecciones de distancia entre el primer plano y un segundo que avanza descaradamente hacia el espectador, de manera que, por ejemplo, la mano de la bañista y del hombre de la derecha prácticamente se están tocando.

Cézanne, *El golfo de Marsella visto desde L'Estaque*,
The Art Institute, Chicago



Este lienzo tiene todas las virtudes del estilo maduro de Cézanne. La división de la tela en zonas horizontales del fondo, del mar, de las montañas y del cielo es el esquema básico sobre el que el pintor desarrolla el cuadro. De este modo contrapone la geometría angulosa de las casas y las masas flexibles de las colinas, entre el plano medio del mar y el cielo, pintados ambos en azul, con las colinas en un azul más intenso en medio. La fusión de los distintos elementos pictóricos se obtiene gracias a pequeñas pinceladas de color que la observación del pintor hace especialmente exactas. Cézanne era capaz de distinguir infinitos grados de color en un paisaje (también en una manzana), y encontrar el matiz exacto en pintura requería una observación interminable. El ajuste entre lo que se conoce, lo que se ve y lo que se siente, exigía a Cézanne dedicar mucho tiempo a cada cuadro y, al contrario que los impresionistas, volver una y otra vez sobre él.

Gauguin, *La visión después del sermón*, Museo Nacional de Escocia



Este cuadro de Gauguin pertenece a su primera etapa, cuando todavía vivía en Pont Aven. En el cuadro se ve como el pintor intenta superar la incapacidad de los impresionistas para representar experiencias que la percepción sensorial no puede explicar. Los acontecimientos externos e internos, el sacerdote y los labradores, y el recuerdo del sermón que acaban de oír (Jacob luchando con el ángel) están separados por la discrepancia de escala, de perspectiva y de color. En primer plano, el talante devoto está representado por medio de las cofias, de las manos juntas y de las figuras arrodilladas a la izquierda. Entre ellas y la aparición bíblica, un árbol divide el cuadro en diagonal, en sus dos mitades física y psíquica. Por otra parte, se nota la influencia japonesa sobre el pintor en las formas aplastadas con contornos oscuros y en la ausencia de sombras. El color, prácticamente sin matices, es tan fuerte y exagerado, tan puro, que a sus contemporáneos tuvo que parecerles inaceptable.

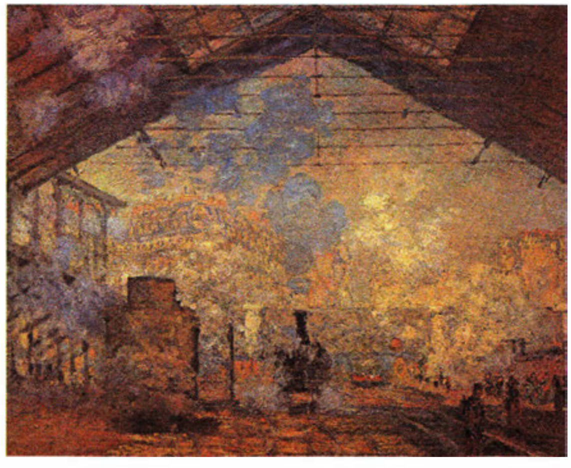
PRÁCTICAS

1. Explique por qué es realista el siguiente cuadro de Millet. Aparte de la observación del natural no olvide la realidad política y social del momento. En este sentido, analice cuidadosamente la composición.



Millet, *El Ángelus*, París, Museo de Orsay.

2. Recuerde las características de la pintura impresionista y aplíquelas a la siguiente obra:



Monet, *La estación de San Lázaro*, París, Museo de Orsay.

3. Recuerde en qué se parece y en qué se diferencia esta obra de Van Gogh con respecto a la pintura impresionista:



Van Gogh, *Noche estrellada*, Nueva York, Museo de Arte Moderno.

Tema 17

Escultura y arquitectura: del Neoclasicismo al final del siglo XIX

Tanto en escultura como en arquitectura, el siglo XIX se caracteriza sobre todo por un fuerte eclecticismo, que recupera cada uno de los estilos del pasado con un significado muy preciso, y por una excelente técnica que unas veces se queda anquilosada en el puro virtuosismo, pero que otras sabe avanzar hacia el final de siglo prediciendo los grandes cambios que se sucederán en el siglo XX. Su replanteamiento de la memoria y sus problemas técnicos dejaron una serie de cuestiones abiertas que el siglo XX no ha cerrado del todo y de las que todavía somos herederos.

1. LA ESCULTURA

Sorprendentemente, y con alguna lógica excepción, la escultura no consiguió adquirir una importancia de primera fila en el principio del siglo XIX, cuando el nuevo clasicismo que planteaba la Ilustración se mantenía en todos los órdenes. En teoría todo la favorecía y, ayudada por los descubrimientos de numerosas obras griegas y romanas, debería haber armonizado a la perfección con la sobria arquitectura y haber sido capaz de dictar normas a una pintura, que lo único que conservaba de su supuesto esplendor en la Antigüedad eran unos limitados ejemplos en la cerámica.

Sin embargo, lo cierto era que desde el Renacimiento toda la escultura europea se había venido basando en el ejemplo paradigmático de la antigüedad. Bernini es impensable, por ejemplo, sin el mundo clásico que le da vida. Canova, el mejor escultor de neoclasicismo, conserva hasta el final de su biografía una cierta «gracia berniniana» en sus mejores obras. Es decir, de alguna manera la escultura sigue ahora la trayectoria clásica que ya había iniciado, aunque presenta también algunas características que la diferenciarán de la inmediatamente precedente. Durante el breve periodo en que se impone el clasicismo, en la escultura domina un claro abandono de los contrastes, una exclusión casi radical de un elemento

pictórico que, sin embargo, recuperará pronto con la llamada «escultura romántica». La escultura neoclásica es, en general, una escultura incolora, sobria, de formas contenidas y de figuras individuales más que de grupos.

Hasta hace bien poco tiempo, el escultor italiano Canova ha tenido muy mala prensa pero, igual que David, consigue alcanzar el ideal neoclásico desde una formación diferente y se convierte en el escultor que mejor plasma la contención, la sobriedad y la elegancia del clasicismo. Sin embargo, en ningún momento sus obras pudieron ser paradigmáticas de la Revolución, simplemente porque carecen de cualquier elemento ideológico. En su *Paolina Borghesse como Venus Victrix*, una obra en mármol blanco a la que se añaden pequeños detalles dorados, la mujer aparece reclinada a la manera romana, en un mueble inspirado también en los de la antigüedad. Se presenta, por supuesto, desnuda, como si fuera una estatua antigua, vestida únicamente con un paño y con el cuerpo idealizado por una suave pátina.

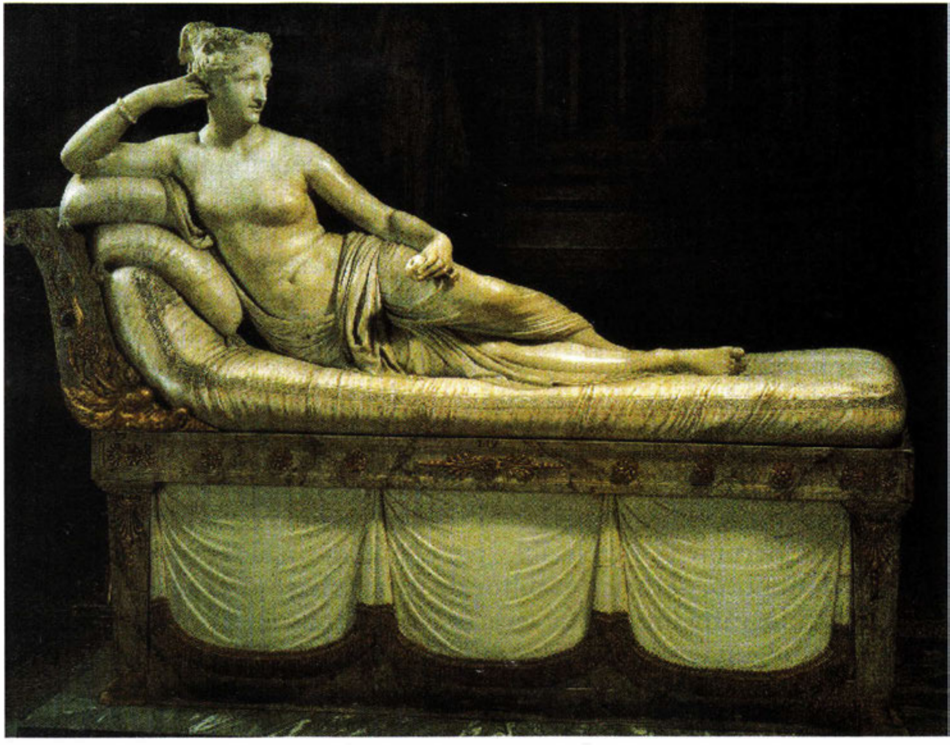


LÁMINA 1. Canova, *Paolina Borguesse como Venus Victrix*, Roma, Galería Borghesse.

Sin embargo, el panorama de la escultura cambiará pronto, cuando empiecen a aparecer los primeros brotes del Romanticismo. En lo que se refiere a cantidad, el Romanticismo es un momento de relativo esplendor para la escultura: el gusto por el efectismo, la preocupación de políticos y magnates por perpetuarse en la memoria de las personas, el sentido de la teatralidad que tenían las amplias fachadas de los edificios, el fuerte interés pedagógico y otras circunstancias, hicieron que la ciudad se poblara de estatuas y relieves.

Pero hay que tener cuidado. Términos como *romanticismo* y *clasicismo* son francamente difíciles de utilizar en lo que se refiere a esta escultura. Incluso en su época la idea de que la escultura era fundamentalmente no romántica se había convertido en un lugar común, derivado, por un lado, de la tradicional convicción de que era un arte que había alcanzado una cota insuperable de perfección en la antigua Grecia, y por otro, de la suposición de que solamente podía representar atributos externos (de fuerza, serenidad o gracia), mientras que la pintura podía revelar la vida interior, tan importante para los románticos. A pesar de todo, parece claro que la escultura en este momento se va alejando del clasicismo, sobre todo en su búsqueda del elemento pictórico, es decir, de los juegos de luces y sombras, algo que evidentemente no era ajeno al deseo de imitar algunas de las peculiaridades de la pintura predominante. Con anterioridad ya había existido la escultura pictórica (no hay nada esencialmente nuevo en ella), pero los efectos se van a buscar ahora con mayor intensidad y más consciencia. Una de las cualidades esenciales en este sentido es el nuevo modo de entender la superficie de las estatuas. Para la escultura clasicista, lo acabamos de ver, la superficie era algo inmaterial y su valor positivo se encontraba en lo irreal porque ésta era su función moral y, sobre todo, estética, dentro de la idea de un mundo de tipos sobrehumanos. Ahora, sin embargo, van a tener lugar una serie de cambios en el tratamiento de la superficie de la piedra, del metal o de la arcilla que darán un valor diferente, independiente y sensual, a una escultura que busca cada vez más la posibilidad ilusionista. Ya no se trata tanto de elaborar el material en crudo, como de concentrarse en el carácter peculiar del material para poder imitar, con una habilidad que en muchos casos llega a ser un verdadero alarde de virtuosismo, el pelo, la carne o la seda del vestido de la figura representada. Un afán de «realismo» que ya había existido en la escultura a finales del Barroco, pero que ahora se explotará en un grado que nunca había alcanzado en otra época. Igual que los temas, porque esta escultura se desarrolla sobre todo en temas como la exaltación de las glorias nacionales, la inspiración literaria, los retratos (con la notable variante de la caricatura), los monumentos públi-

cos y los monumentos funerarios. Características todas ellas que encontramos plasmadas en la obra de Carpeaux (ver comentario sobre *La Danza* al final del capítulo), pintor al mismo tiempo que escultor, por lo que todos los efectos pictóricos y la ilusión de la reproducción de materiales de su pintura se tradujeron a la escultura con gran facilidad.

Por otro lado, hasta comienzos del siglo XIX, la escultura de gran tamaño había dependido casi exclusivamente de sus clientes habituales, por regla general, la Iglesia y el Estado. Por eso los escultores trabajaban por encargo, y lo corriente era que tanto el tema como la forma estuvieran predeterminados por los clientes. Pero, ya lo hemos visto, el artista romántico no quería esta dependencia. La solución la encontraría el siglo XIX en el modelo en escayola a tamaño real utilizado en el proceso escultórico como etapa intermedia entre el boceto y la obra acabada. Este modelo era poco costoso y rápido de realizar, por lo que los artistas lo ejecutaban con la esperanza de encontrar un mecenas que financiara su ejecución.

Sin embargo, esto, que debía tener un efecto enormemente liberador, conllevaba también sus problemas. La importancia adquirida por el modelo a tamaño real en este momento abrió un foso entre lo que desde entonces iba a ser considerado como artístico y lo meramente mecánico, entre el proceso creador y la realización de la escultura. A medida que la brecha fue ensanchándose, el escultor tendió a concentrarse casi exclusivamente en el modelo y a limitarse a supervisar a los técnicos que lo realizaban en mármol o en bronce. Algo de lo que, en varias ocasiones, acusaron a Rodin.

El gran escultor del siglo XIX es Rodin y la década de 1880 fue, sin duda, la más intensamente creativa en la carrera del escultor. Es entonces cuando recibe el encargo, por parte del Estado, de hacer un portal esculpido para el Museo de Artes Decorativas de París. Durante muchos años trabajó el modelo que conservamos, pero lo cierto es que nunca llegó a ver las puertas puestas. Los diferentes moldes existentes se realizaron todos después de la muerte del artista. Desde el principio, Rodin escogió *El Infierno* de Dante como tema, pero lo malo es que no se había leído de esta obra más que los cuatro párrafos de las antologías al uso. Por mucho que nos extrañe, no tenemos más remedio que reconocer que Rodin no tenía una formación intelectual muy cuidada. El nivel de vida de su familia fue sumamente bajo, y nula su educación en ella. Durante muchos años se ganó la vida modestamente como un simple cantero, y hasta que no tuvo más de treinta años no empezó a aumentar su reputación. Los conocimientos que a partir de aquí quiso acumular fueron siempre fragmentarios y asistemáticos, aunque a veces hallamos en ellos destellos de una gran inteligencia y penetración.

Quizás por eso, en *Las Puertas del Infierno*, Rodin nos da lo mejor y lo peor de sí mismo. Lo peor porque incide inevitablemente en el virtuosismo de la escultura arquitectónica decorativa y porque además se empeña en ilustrar una angustia espiritual que en absoluto sintió personalmente, que tomó prestada de sus amigos literatos. Lo mejor, sin embargo, porque este proyecto acabó siendo el tipo de obra más idónea para su indiscutible genio: como era de esperar, pronto dejó de considerarse como un simple ilustrador de Dante y, aunque en las primeras fases de su obra incluyó algunos episodios del *Infierno* dantesco, enseguida empezó a introducir cualquier figura que expresara, según él, algún tipo de emoción.



LÁMINA 2. Rodin, *Las Puertas del Infierno*, París, Museo de Orsay.

Al principio Rodin imaginó *Las Puertas* como un portal en sí, estructuradas en rectángulos, como si se tratara de *Las Puertas del Paraíso* de Ghiberti. Sin embargo, pronto abandonó esta idea y creó en su lugar dos paneles cavernosos con un fondo, turbulento y escarpado, que podía absorber, así como expulsar, a una multitud de figuras. Además aumentó su número al subrayar el enmarque arquitectónico con esculturas de varios tamaños y varios grados de relieve, desde las *Tres Sombras* grandes y de bulto redondo en la parte superior, hasta las diminutas figuras que anidan en la viña justo debajo de las *Sombras*. Para el relieve del dintel puso en principio una figura central de Dante, que acabaría evolucionando en el famoso *Pensador*. Y todo este heterogéneo conjunto que forma la puerta tiene un único denominador común: la visión trágica de la condición humana, sus pasiones culpables, el deseo nunca satisfecho, la vana esperanza de la felicidad.

En la misma década, Rodin supo del interés por parte del gobierno de la ciudad de Calais por erigir un monumento a Eustache de St. Pierre que se había entregado, junto con otros cinco importantes ciudadanos, al rey Eduardo III como rehenes a cambio de los cuales se levantaría el sitio de Calais que habían impuesto los ingleses en 1347. Según cuenta un cronista de ese siglo, las condiciones de Eduardo eran duras: los rehenes tenían que estar descalzos y vestidos con arpillera, con cuerdas alrededor de sus cuellos, y debían llevar las llaves de la ciudad y de la fortaleza; el rey era libre de hacer con ellos lo que gustara, lo cual suponía una amenaza de muerte. El recuerdo de estos muertos civiles se había reavivado con la guerra reciente, pero lo que atraía a Rodin, sin embargo, era la inusual tarea de crear un monumento que conmemorara a un grupo y no a un personaje individual, como en su *Balzac* (ver comentario al final del tema). La primera maqueta del escultor, bastante convencional, muestra a los rehenes avanzando desafiantes sobre una base alta que sugiere un arco de triunfo. Los problemas comenzaron cuando el escultor pensó que este diseño resultaba psicológicamente poco convincente y lo desechó, así como la base alta, pese a haberse comprometido con las autoridades de la ciudad. A partir de este momento Rodin se concentró en la reacción individual de cada miembro del grupo. Los seis *Burgueses de Calais* ya no aparecen como una falange; parecen, de hecho, totalmente inconscientes de la presencia de los otros. Lo único que les une es su condición común de rehenes. Son antihéroes, complejos seres humanos, cada uno diferentes al de al lado.

Como era de esperar, los concejales de Calais lo consideraron un fracaso total. Lo que el escultor les ofrecía después de años de discusiones y de luchas hasta el último momento antes de la inauguración en 1895,



LÁMINA 3. Rodin, *Los burgueses de Calais*, jardines del Parlamento de Londres.

ya no representaba un acontecimiento concreto y explícito que se pudiera identificar fácilmente con un acto de sacrifico ejemplar. Es, más bien, un monumento a las dificultades humanas y a sus reacciones distintas, que son profundamente conmovedoras por su complejidad emocional, aunque por esa misma razón es un monumento privado y no público.

En la Exposición Universal de París de 1900, un Rodin ya muy consagrado presentó una extensa retrospectiva de su obra en un pabellón que él mismo dispuso con su propio dinero. Ahora era mundialmente famoso, mucho más, de hecho, que cualquier otro artista de ningún otro medio. Murió diecisiete años después de haber acordado con el Estado la cons-

trucción del Museo Rodin de París. Para bien o para mal, algunas de sus creaciones tardías, antes de que la enfermedad le obligara a dejarlo todo, son de una gran calidad, pero lo cierto es que, contempladas en conjunto, Rodin no añadió en sus obras ninguna idea fundamentalmente innovadora después de 1900.

2. LA ARQUITECTURA

En lo que a la arquitectura se refiere, el lugar privilegiado del siglo XIX es, sin duda, la ciudad, el hábitat del burgués, favorecida por la Revolución Industrial y en constante crecimiento a lo largo de la centuria. Por ejemplo, el siglo XIX ve nacer una enorme preocupación por la distribución de las diferentes concentraciones en las que descansan sus más importantes edificios. En el París napoleónico ya se habían iniciado una serie de reformas que las guerras y las derrotas habían interrumpido. Sólo con Napoleón III, y gracias a Hausmann, entre 1853 y 1859, se puede llevar a cabo el gran plan urbanístico de la ciudad. Todo el conjunto girará alrededor de dos polos principales: la catedral de Notre Dame, centro del conjunto histórico, y el Arco del Triunfo, eje de los barrios nuevos, del cual parten radialmente una serie de anchas avenidas cruzadas por calles en cuadrícula. En la periferia, los barrios obreros mantendrían alejado al proletariado del centro urbano.

Pero si en París se consigue planificar el urbanismo, lo normal es que el desorden y el caos sean la regla común en el desarrollo de la mayor parte de las ciudades. Las ciudades industriales se extienden de forma caótica, en suburbios donde se hacinan los obreros de una manera infrahumana. El aumento de la demografía ciudadana es el factor determinante. La emigración de las zonas rurales a las urbanas aumentará como en ninguna época histórica. El desarrollo del ferrocarril, desde 1830, sin duda ayuda a este crecimiento, mientras que la mecanización de los transportes públicos urbanos (fundamentalmente tranvías) hará más ágil la locomoción interna haciendo posible la extensión de la ciudad.

Ante todos los problemas que esto planteaba, las reformas urbanas fueron, sobre todo, creadoras de zonas diferenciadas: centros burocráticos, comerciales o de distracción; barrios burgueses de vivienda, bien iluminados, con buen servicio de alcantarillado y limpieza; y barrios proletarios con servicios insuficientes. Además, para mitigar la superpoblación, se van abriendo antiguos parques como zonas verdes que sirvan de «pulmones urbanos».

Sin embargo, el enorme problema seguían siendo los suburbios. Por ello, los idealistas utópicos intentaron poner en práctica determinados experimentos urbanísticos que hoy tienen una importancia histórico-social innegable. Todos ellos intentan buscar una ciudad ideal en la que sus habitantes pudieran tener las mejores condiciones de vida posible. En Inglaterra, por ejemplo, Robert Owen es el primero en idear un pueblo, para una comunidad restringida, autosuficiente y con unos habitantes capaces de trabajar al mismo tiempo en el campo y en la fábrica. Su contemporáneo Fourier será más radical. Fourier cree que el desarrollo de la humanidad debería dirigirse hacia un último periodo de armonía para el que sueña una ciudad ideal. En un primer proyecto, en el centro estaría la ciudad comercial y administrativa, alrededor la ciudad industrial y, por último, la agrícola. Sin embargo, este proyecto acaba radicalizándose en lo que él llama el *falansterio*, un gran edificio, con instalaciones colectivas y servicios centralizados, que, en su planta asimétrica, con varios patios y numerosas entradas, albergaría a los hombres que finalmente han abandonado la ciudad.

En parte gracias a las preocupaciones de estos utópicos, el siglo XIX intentará llevar a cabo la creación de barrios obreros donde el proletariado esté mejor instalado, aunque se siga manteniendo alejado del centro urbano. Es innegable que los repetidos motines y huelgas hacen que los empresarios emprendan ciertas medidas urbanísticas, por lo que, a veces, los proyectos de los utópicos son parcialmente llevados a cabo.

Dentro de la ciudad, la cantidad de edificios construidos durante el siglo pasado es enorme, pero esta época, sin embargo, no llegó a tener un estilo propio, y el eclecticismo, capaz de convertir en presente cualquier estilo del pasado, se convirtió en la palabra clave. Naturalmente el siglo se abre con una arquitectura de corte clasicista con un acusado empeño en recuperar la antigüedad. Como en pintura, el movimiento racionalista contra el Rococó se inicia en Francia, pero en arquitectura incluye tanto el intento moral y práctico de retorno a la Antigüedad, como la utópica actitud de los que conoceremos como los *arquitectos visionarios*. Las críticas al Rococó manifestaban la necesidad de volver a una arquitectura funcional y a soluciones más racionales que terminaran con el exceso de decoración.

Su primer gran monumento, el Panteón de París, fue erigido como templo de Santa Genoveva, pero la Revolución lo secularizó. Su fría precisión y su rigor en la utilización de los órdenes clásicos serán un modelo a seguir en unos países anglosajones empeñados en recuperar la arquitectura de Palladio. Estados Unidos, desde su reciente independencia,

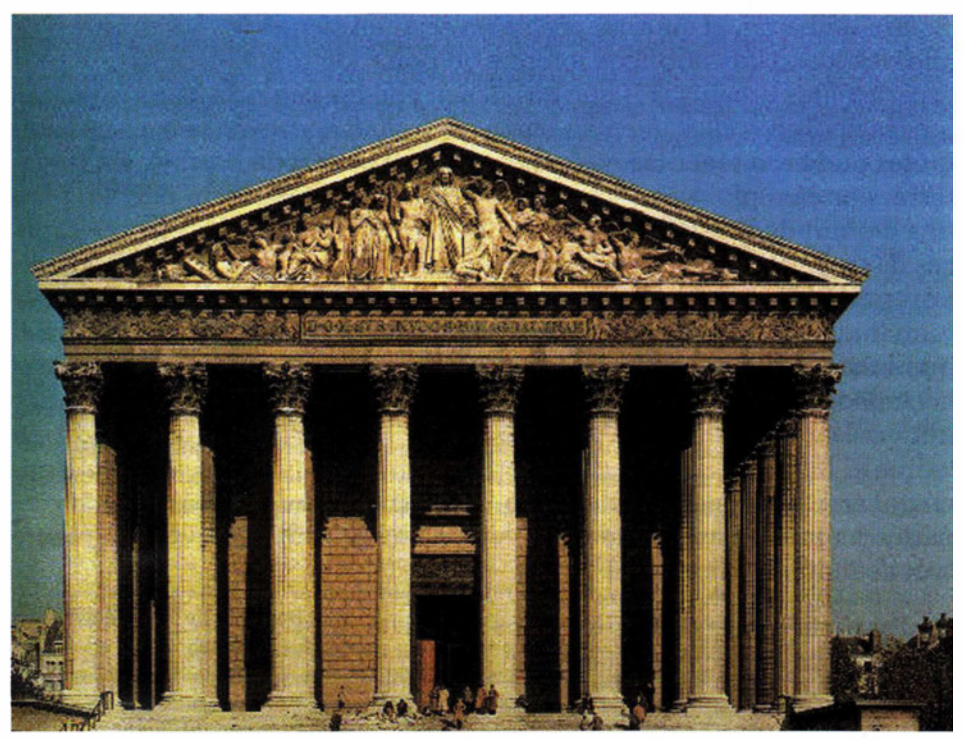


LÁMINA 4. Iglesia de la Madelaine, París.

acomete un ambicioso programa arquitectónico encaminado a dotar a los diferentes estados de edificios representativos, muchos de ellos neopalladianos. Así nace, por ejemplo, el edificio del Capitolio de Washington, una obra paradigmática por su gran monumentalidad y por su enorme cúpula que deriva evidentemente de la del Panteón de París. A partir de este momento en París se hacen otras edificaciones, como la iglesia de la Madeleine, inspirada directamente en la Maison Carré de Nimes, pero dando al templo unas dimensiones que lo elevan en altura.

En España, bajo el reinado de Carlos III, Juan de Villanueva es el encargado de reordenar el Paseo del Prado como un gran salón porticado con fuentes con grupos escultóricos, un jardín botánico, un observatorio astronómico y un Museo de Ciencias Naturales (actual Museo del Prado) con un clasicismo culto y contenido (ver comentario al final del tema).

Por su parte, en Francia, los llamados arquitectos visionarios, fundamentalmente Boullée y Ledoux tuvieron sin embargo una concepción más revolucionaria de la arquitectura, con un expreso rechazo tanto a la tra-

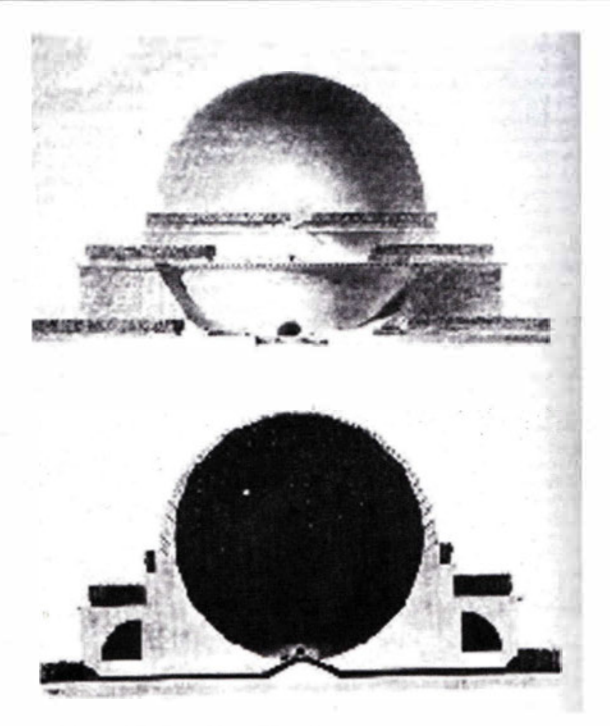


LÁMINA 5. Boullée, Diseños para un monumento a Newton, París, Biblioteca Nacional.

dición arquitectónica como a la recuperación de la antigüedad. Sus proyectos, como vemos en este ejemplo del proyecto para un monumento a Newton, se apartan absolutamente de la ordenación académica y de la herencia clásica con proyectos basados en las formas geométricas puras.

A pesar de estos comienzos, los arquitectos del siglo XIX pronto aprendieron a diseñar con igual soltura un edificio gótico, árabe, estilo Renacimiento e incluso como un capricho oriental, dependiendo siempre de la función a la que el edificio se destinaba (las iglesias eran góticas, mientras que los ministerios o los palacios se construían según el Renacimiento italiano) y, por supuesto, del gusto de la persona o del grupo de personas que lo encargaban.

El problema era que, aunque muchos arquitectos seguían convencidos de que las normas transmitidas en los libros de Palladio garantizaban el estilo «correcto», otros empezaban a sentirse incómodos con semejante limitación y a plantearse otras ofertas históricas. En este sentido, el renacer gótico que había empezado en Inglaterra en el siglo XVIII, y del




LÁMINA 6. Garnier, Edificio de la Ópera, París. Exterior e interior.

que es un magnífico ejemplo el Parlamento de Londres (ver comentario al final del capítulo), va a tener una importancia sin rival con un sentido marcadamente simbólico y nacional, desde arquitectos como Pugin en Inglaterra, que mirará el mundo gótico más emocional que racionalmente, hasta Viollet Le Duc en Francia, para quien la investigación estructural y constructiva va a primar sobre lo literario y que empezará a emplear en sus estructuras los nuevos materiales de fundición.

Y cuando, a mediados de siglo, el Renacimiento primero y el Barroco después, volvieron a gozar del aprecio general, puede decirse que el movimiento ecléctico había alcanzado su plenitud. Esta fase final de la arquitectura del siglo XIX tiene su mejor exponente en el edificio neobarroco de la Ópera de París.

Hubo buenos arquitectos en el siglo XIX, pero casi ninguno de ellos supo responder a las demandas prácticas de la era industrial, es decir, a las exigencias de las fábricas, almacenes y viviendas urbanas que constituían el mayor volumen de la construcción. Será allí donde encontraremos la introducción gradual de nuevas técnicas y nuevos materiales que, como el hierro, se convertirán en el elemento constructivo fundamental de los grandes espacios que se empezaban a reclamar.

En el desarrollo de esta nueva arquitectura del hierro tienen una gran importancia las grandes exposiciones internacionales que, a lo largo de todo el siglo XIX, se venían celebrando dedicadas a la nueva industria. Es cierto que la arquitectura en ellas representaba a los países en los



LÁMINA 7. Paxton, Dibujo del Cristal Palace, Londres, 1851.

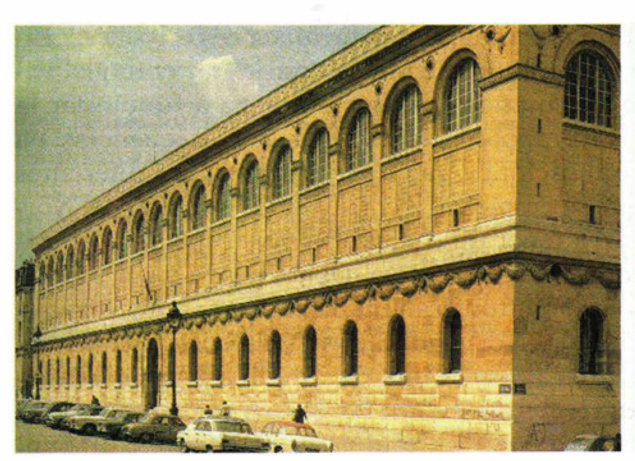
diferentes pabellones, tendía más a lo pintoresco que a lo funcional, pero será en sus famosas Salas de Máquinas donde se empezará a utilizar el cristal sostenido por un entramado de hierro (claramente inspirado en los invernaderos) para la construcción. El mejor ejemplo es, sin duda, el desaparecido Cristal Palace, llevado a cabo por Paxton para la Exposición Universal de 1851 y que se edificó en el Hyde Park a condición de que fuera desmontable, razón por la cual hoy sólo se conservan dibujos de él.

Pero también fueron fundamentales las estaciones de ferrocarril. En 1825 Stephenson dio a conocer lo que se puede considerar como la primera locomotora, y sólo cinco años después empieza a funcionar la primera línea ferroviaria (Liverpool-Manchester). Las consecuencias, en lo que se refiere a las comunicaciones, van a ser enormes. Las diferentes estaciones de ferrocarril que se empiezan a construir (la estación del Norte de París es de 1861), van a tener un desarrollo muy especial directamente unido a la arquitectura del hierro. De hecho, desde los primeros momentos, aunque por fuera mantuvieran un cierto carácter historicista (la fachada de la estación del Norte adopta el estilo ecléctico del Segundo Imperio), van a desarrollar en su interior amplios espacios, capaces de contener no sólo los trenes, sino también todo tipo de servicios, y construidos con grandes estructuras de hierro y cristal. París fue un punto fundamental para esta nueva arquitectura, y no sólo por su famosa



LÁMINA 8. Estación del Norte de París.

Torre Eiffel. En 1838 Labrouste es nombrado arquitecto de la Biblioteca de Santa Genoveva, que ahora se quiere reestructurar y hacerse asequible a universitarios, dada la proximidad de la Universidad de La Sorbona. Consigue inaugurarla en 1850 y en ella reconocemos una de las arquitecturas más radicales del momento. En la sala de lectura, que vemos en



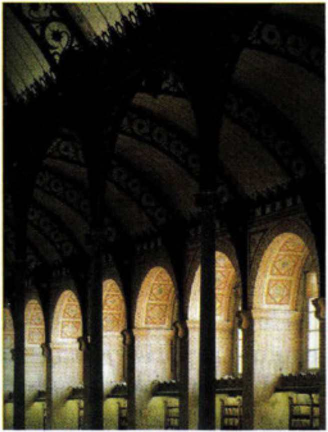


LÁMINA 9. Labrouste, Biblioteca de Santa Genoveva, París. Exterior e interior.

la lámina, y en los depósitos, emplea estructuras de hierro fundido unidas a los más sofisticados sistemas bibliotecarios del momento: montacargas mecánico, luces individuales en los pupitres, etc...

Sin embargo, donde la arquitectura del hierro y el cristal va a llegar a sus últimas consecuencias y realmente va a abrir el camino a la arquitectura del siglo XX será en Estados Unidos, en la ciudad de Chicago. La vieja ciudad de Chicago se incendió en 1871. Poco después se puso en marcha un plan de reconstrucción que no sólo fue rápido, sino también audaz, y planteó, por primera vez, la solución del rascacielos como arquitectura de la ciudad industrial, la solución de un edificio que se multiplica en altura y no en extensión. El rascacielos es un nuevo modo de ver la arquitectura que exige ser juzgado con nuevos criterios formales. En el fondo, ya lo hemos dicho, es una operación aritmética, una multiplicación en altura, que supone una radical transformación de la escena arquitectónica en las grandes ciudades.

Se puede afirmar que durante la década que abarca desde 1880 a 1890 nace el rascacielos en Chicago y no de manera aislada sino según una atrevida planificación previa. Todos los edificios tienen un carácter unitario probablemente porque su construcción es posible gracias a una serie de invenciones técnicas. La estructura de esqueleto de acero permite



LÁMINA 10. Le Baron Jenney, Edificio Leiter, Chicago.

aumentar la altura sin miedo a tener que dar un grosor excesivo a los pilares de los pisos bajos, y permite abrir a lo largo de las paredes vidrieras casi continuas. Por otro lado, el ascensor, sin el que serían impensables estos edificios, se había instalado por primera vez en Nueva York en 1857 gracias al invento de Otis, y había llegado a Chicago en 1864.

Los primeros rascacielos que se construyeron se dedicaron sobre todo a Firmas Industriales y a Compañías de Seguros, pero pronto aparecieron grandes hoteles o edificios públicos como el Auditorio de Louis Sullivan (ver comentario al final del tema). Se puede decir que el padre de toda esta heterogénea escuela de arquitectos fue Le Baron Jenney y su primer



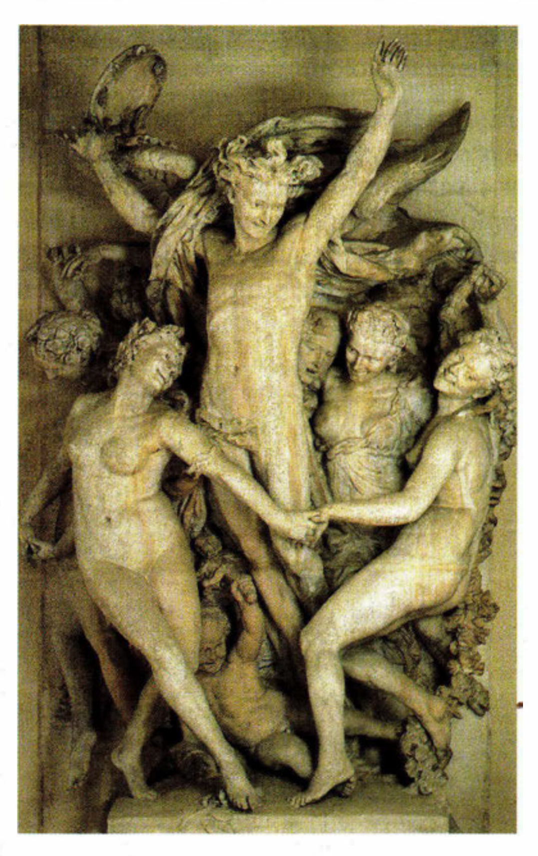
LÁMINA 11. Burnham, Reliance Building, Chicago.

edificio, el Leiter de 1879, ya presenta todos los rasgos esenciales de un rascacielos. En el interior unas columnas de hierro fundido dan solidez a la construcción que, al exterior, presenta unos pilares de ladrillo y amplias aberturas de cristales. Su carácter funcional se acentúa al carecer absolutamente de decoración.

Los mejores proyectistas de la segunda generación, sobre todo Burnham y el mencionado Sullivan, salen del estudio de Le Baron Jenney y siguen las mismas pautas radicalizando las soluciones. En el Reliance Building, por ejemplo, Burnham construyó primero los cinco pisos bajos y cinco años después le añadió los diez siguientes sin ninguna variación del motivo arquitectónico, en una simple repetición en altura. El resultado es una torre de cristal de quince pisos que sin duda es el precedente de gran parte de la arquitectura contemporánea.

COMENTARIOS

J. B. Carpeaux, *La danza*, modelo, Museo de Orsay



Escultura romántica. Es uno de los grupos llevados a cabo por Carpeaux para el edificio de la Ópera de París. En este sentido es de destacar la importancia de la escultura arquitectónica durante todo el siglo XIX. Representa al grupo de *La Danza* como un genio alado rodeado por bacantes desnudas que bailan a su alrededor. La escultura presenta mucho movimiento, sobre todo en las bacantes, y ha perdido la serenidad y la contención clásicas. Por otro lado, el tratamiento de la superficie es muy pictórico, como se puede apreciar en las flores del pelo, en las guirnaldas, o en la tela que enmarca al grupo por detrás. Esto se debe en parte a que Carpeaux es pintor además de escultor, pero no podemos olvidar que una de las características fundamentales de la escultura en este momento es que es pictórica, es decir, que ya no entiende la superficie como algo pulido e inmaterial, sino que la trabaja como un valor independiente buscando las calidades y los efectos de luz y sombra.



Auguste Rodin, *Balzac*, París, Boulevar Montparnasse/Boulevar Raspail



Monumento público llevado a cabo por Rodin. Es el último monumento que hace, pero también uno de los más polémicos y valientes. El encargo se le hizo al escultor cuando ya hacía cuarenta años que el novelista había muerto. El aspecto de Balzac era bien conocido por todo el mundo gracias a fotografías, cuadros o caricaturas. El parecido físico, por tanto, no suponía ningún problema, pero Rodin buscaba la forma de modelar, como había hecho en *Los burgueses de Calais*, toda la personalidad del novelista en algo visible, tangible, y hacerlo sin los añadidos habituales de las figuras alegóricas tan de moda en el siglo XIX. La versión definitiva es un Balzac de pie, lleno de energía, vestido con la austera bata que se ponía de noche cuando trabajaba, dejando que toda la atención se concentre en la cabeza maciza, fuertemente expresiva.

Juan de Villanueva, *Museo del Prado*, Madrid



Arquitectura de la Ilustración. Lo primero que salta a la vista son las referencias a la arquitectura de la antigüedad clásica. Juan de Villanueva construyó este edificio como Gabinete de Ciencias Naturales dentro de la reordenación y mejora llevada a cabo por Carlos III en la zona del Paseo del Prado. Su simetría y su lenguaje clásico en una composición unitaria que sabe valorar cada una de las partes del edificio, lo convierten en una de las mejores construcciones de la España de la Ilustración. De hecho, el edificio se articula mediante cinco cuerpos independientes. Los de los extremos se unen al central, que estamos viendo en la lámina, más desarrollado, mediante dos alas de galerías. Al exterior el sobrio lenguaje clásico se enriquece con los juegos de volúmenes y contrastes de luces y sombras que origina este tipo de planta. El gran pórtico de la fachada principal presenta columnas dóricas de orden gigante. Las alas se articulan con una columnata jónica en la parte superior y nichos para albergar estatuas alternando con arcos de medio punto en la inferior.

El Parlamento, Londres



Arquitectura neogótica inglesa. Después de incendiarse el viejo Parlamento en 1834 se organizó un concurso para la construcción del nuevo. Las bases insistían en que se hiciera en estilo gótico por razones simbólicas: querían acentuar el origen medieval de las Cámaras, es decir, la vieja tradición democrática de Inglaterra y su arquitectura autóctona. El concurso lo ganó Charles Barry y construyó este edificio en 1836. Si observamos con detenimiento la arquitectura, lo que nos encontramos es una estructura clásica a la que se han añadido detalles góticos. De hecho, las masas están distribuidas de manera muy ordenada, pero hay que decir también que el neogótico sabe recubrir el edificio con absoluta coherencia, incluso en su famosa Torre del Reloj, por lo que el conjunto resulta bastante unitario. En cualquier caso es un buen ejemplo de cómo la arquitectura en el siglo XIX es capaz de utilizar diferentes lenguajes arquitectónicos incluso dentro del mismo edificio.

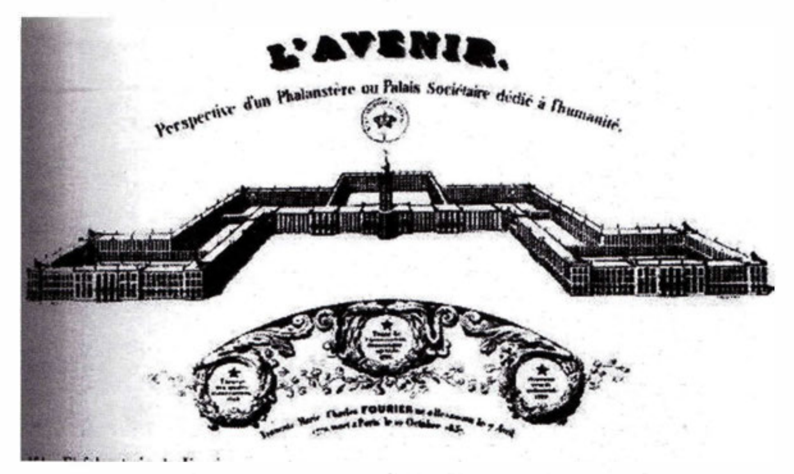
Louis Sullivan, El Auditorio, Chicago



Vemos uno de los primeros edificios construidos como rascacielos en la ciudad de Chicago después del incendio. Se trata del Auditorio de Louis Sullivan, un edificio que además de sala de audición contenía un gran hotel. Sullivan es un arquitecto que sale del estudio de Le Baron Jenney y utiliza sus mismas soluciones constructivas. El edificio por dentro presenta una estructura de hierro que le da gran solidez a pesar de la altura y que, al mismo tiempo, le permite abrir en el exterior grandes vanos acristalados. Sin embargo, Sullivan todavía mantiene ciertos resabios decorativos en los diferentes cuerpos en altura que presenta el edificio. Aquí no estamos viendo la típica multiplicación de un mismo módulo en altura que caracteriza a los rascacielos. Sullivan, con una cierta deuda con el pasado, todavía presenta un primer cuerpo más sólido, un segundo con arcadas decoradas y un tercero simplemente con ventanas, aunque en ningún momento el edificio pierde el carácter funcional con el que está diseñado.

PRÁCTICAS

1. Recuerde los problemas que planteaba la ciudad industrial, las soluciones dadas por los urbanistas utópicos e intente analizar este proyecto:



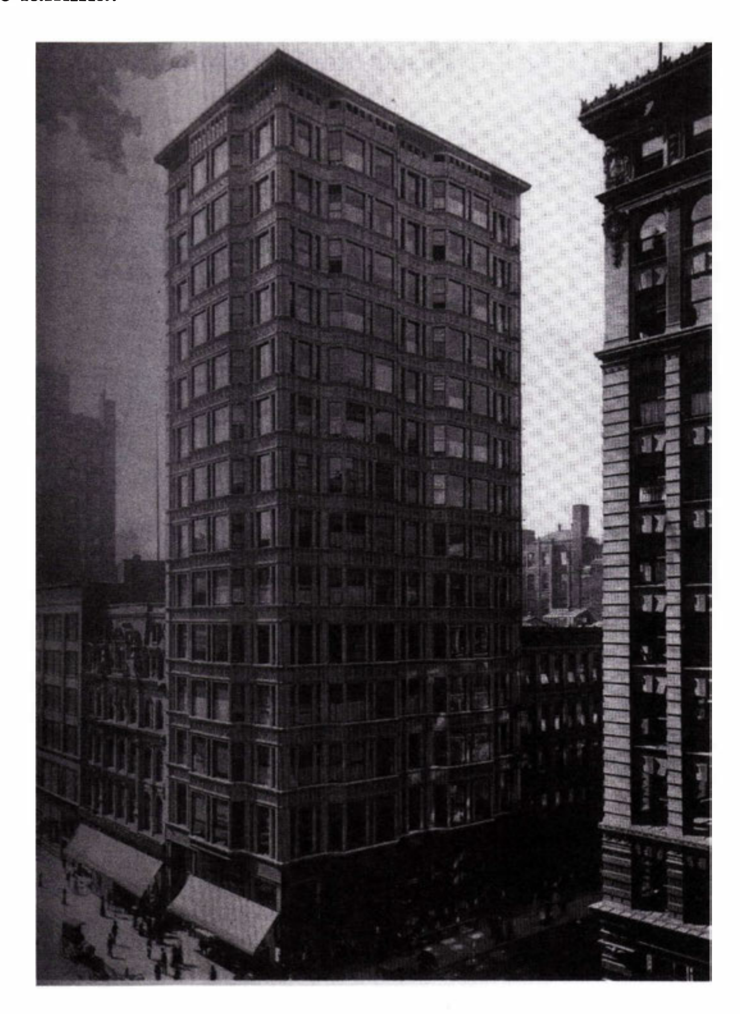
Proyecto para el *Falansterio* de Fourier.

2. Repase las características de la escultura de Rodin, fundamentalmente la de *Las Puertas del Infierno*, y comente la siguiente lámina:



El pensador de Rodin.

3. Recuerde las características de los rascacielos y comente la siguiente lámina:



Tema 18

Las vanguardias pictóricas en la primera mitad del siglo XX

Durante la primera mitad del siglo XX la pintura se convierte en el campo experimental más activo de las vanguardias. Su enorme importancia en estos primeros años reside en la afirmación definitiva del cuadro como objeto autónomo, con sus propias leyes internas y cada vez con menos dependencia de la realidad exterior. Por eso culmina ahora la progresiva emancipación de los sistemas tradicionales de perspectiva y la creación de nuevos principios ordenadores del espacio pictórico.

En este sentido es muy importante la nueva valoración que se hace del arte primitivo, tanto del africano o del oceánico, como del de algunas civilizaciones del pasado (etruscos, íberos...). Hasta este momento el arte primitivo se había estudiado simplemente por su valor antropológico; a partir de estos artistas se tendrá también en cuenta su valor estético. En realidad esta revisión del arte primitivo es consecuencia de la idea de que la cultura occidental había dado de sí ya todo lo que podía esperarse de ella y, por tanto, había que buscar nuevas fórmulas. Como en el caso de las estampas japonesas, ahora cada uno veía en el arte primitivo lo que quería ver: Kandinsky, por ejemplo, el espiritualismo; Matisse, la simplicidad decorativa; y Picasso, la preeminencia de lo intelectual sobre lo sensible.

En cualquier caso, la fecha de 1906 será fundamental: no sólo es el momento de la definitiva evolución de Picasso hacia el Cubismo y la confirmación del Fauvismo como alternativa artística, sino que también es el año de la muerte de Cézanne. Su exposición retrospectiva en el Salón de Otoño de 1907 fue muy importante para el Cubismo y para la mayoría de las alternativas de vanguardia de los veinte primeros años del siglo XX. Porque éste es el momento en que empiezan a sucederse con rapidez las diferentes vanguardias artísticas que se entienden a sí mismas como vanguardias, es decir, como permanente búsqueda en el ámbito de lo desconocido, en lugar de utilizar fórmulas más seguras pero con un grado de novedad mucho menor. Experimentación y novedad serán, a partir de ahora, dos constantes en la historia del arte del siglo XX.

1. LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

En los años inmediatamente anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial surgen en Europa lo que se han llamado las primeras vanguardias o «vanguardias heroicas» que se desarrollan en dos direcciones fundamentales: por un lado, por la preocupación de la manera de plasmar en el plano las relaciones espaciales entre las distintas partes de un objeto y los distintos objetos entre sí (Picasso y Braque): y, por otro, por la preocupación del color y la forma de la superficie que ese color define, bien sea como elemento de organización del plano (Matisse) o como estímulo psicológico para una comunicación irracional o intersubjetiva (Kandinsky o Klee).

1.1. La preocupación por el color

En 1905 una exposición de Matisse y otros pintores provoca un fuerte escándalo en el Salón de Otoño de París. Inmediatamente se les calificó de *fauves* (fieras) y, en consecuencia, el movimiento se llamó Fauvismo. El Fauvismo no presentó en ningún momento un manifiesto o programa común, como harán otros grupos, de manera que los escritos de Henry Matisse, su principal artista, se han convertido en su base teórica. Duró sólo tres o cuatro años, pero lo cierto es que influyó notablemente en el resto del siglo. Su pintura, a pesar de ser antinaturalista y antimpresionista, es, sin embargo, esencialmente óptica (va dirigida a la mirada más que a la inteligencia), aunque veremos como va dejando en segundo plano el problema de la representación de la realidad.

Los fauvistas conciben el cuadro como una superficie plana en la que las ilusiones del volumen, la materia y la profundidad se diluyen en un juego donde cada color, fuerte, potente y puro, condiciona a los demás y a la propia forma que él mismo define. El color representa el doble papel de elemento lumínico y de elemento estructurador del espacio bidimensional que es el lienzo, y se presenta al espectador sin el ilusionismo del claroscuro o del modelado tradicionales. Esto, desde luego, significa una simplificación de los medios empleados en la pintura, pero también supone una comprensión del arte desde el punto de vista de la expresión porque, de alguna manera, esta pintura descarga emociones a través del color.

En *Gran interior en rojo*, de Matisse, es de fundamental importancia la autonomía alcanzada por el color que en absoluto depende de los supuestos «colores verdaderos» de la habitación y de sus muebles en la



LÁMINA 1. Matisse, *Gran interior en rojo,* Museo de Arte Moderno, París.

realidad, sino que estructura el cuadro independientemente de ellos, lo que supone, por parte del pintor, una firme creencia en la autonomía de la pintura. Prácticamente todo el fondo de la habitación se pinta de rojo, con algunos toques blancos, negros y amarillos, unidos a una preocupación por la expresión que hace que el pintor deforme la perspectiva de algunos objetos. La composición consigue así un buen equilibrio entre la sensación puramente visual y la emoción personal, la calidez y comodidad, ante esta habitación.

El Fauvismo francés tiene su contrapunto en Europa en el nacimiento del Expresionismo en Alemania gracias al grupo *Die Brücke* (El Puente). El Expresionismo alemán tiene una filiación claramente romántica y

pronto se extiende por otros países y por otras culturas europeas y americanas. Sus expresiones no se limitan a la pintura, sino que abarcan la totalidad de las formas artísticas, desde las artes plásticas, al cine, la música o la literatura con una actitud de rechazo total hacia el mundo heredado de sus padres. En realidad, por Expresionismo se ha entendido una cualidad de la cultura de los países germánicos, vinculada a los periodos de crisis social e ideológica, cuyas manifestaciones artísticas se caracterizan por la expresión de un fuerte patetismo. Por eso no hay un único momento expresionista en Alemania. Sólo en la primera mitad del siglo XX encontraremos dos: éste primero antes de la Primera Guerra Mundial, y otro en la entreguerra. Al final del siglo unos jóvenes alemanes lo resu-

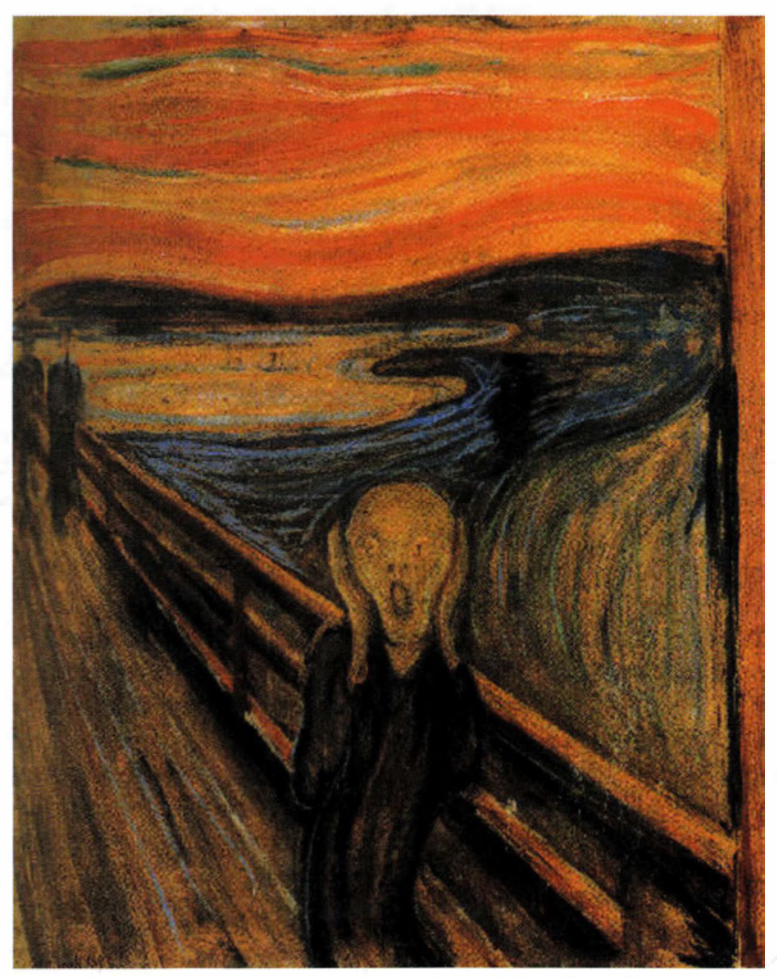


LÁMINA 2. Munch, *El grito*, Museo Münich, Oslo.

citarán bajo el nombre de Neoexpresionismo. En cualquier caso, se caracterizará siempre por un rechazo de las formas agradables, por la utilización de distorsiones en las figuras y por unos colores discordantes, rasgos todos ellos que acentúan la expresión. Su precedente más claro a finales del siglo XIX será el pintor noruego Munch que en obras como *El grito* consigue una clara expresión de la angustia, la tristeza y las preocupaciones del hombre contemporáneo gracias a la utilización de colores fuertes emparentados con unas líneas sinuosas que restan equilibrio al cuadro, tal como habíamos visto también en el arte de Van Gogh. Los límites temporales de este primer Expresionismo abarcan desde 1905 hasta 1933, esto es, desde la creación del primer grupo expresionista, *Die Brücke*, hasta la subida al poder, en Alemania, de los nazis; es decir, antes y después de la Primera Guerra Mundial.

Die Brücke se forma en Dresde (aunque acaban su existencia en Berlín) en 1905. Su nombre, El Puente, refleja su interés por convertirse en un puente de unión entre todos los elementos agitadores y revolucionarios de la sociedad.

A todos los artistas de este grupo les atrae el arte ingenuo y primitivo de África y Oceanía porque le ven conectado con las raíces de su propia cultura. Frente a las condiciones de vida impuestas por la civilización industrial, con la consiguiente degradación paulatina del individuo, tratan de encontrar otras formas más primitivas de experiencia. Es decir, intentan recuperar al ser humano en un nivel más profundo, en el plano de las manifestaciones inconscientes, donde las pulsiones y los instintos puedan liberarse. El arte, para ellos, es un instrumento de liberación que permite la plena realización del yo individual. Una idea que no caerá en saco roto.

Como vemos en *Cinco mujeres en la calle* de Kirchner, daban también una enorme importancia a la expresividad del color, un color agresivo, discordante, fuertemente contrastado y de contornos duros, con formas picudas o quebradas, con perfiles agudos e incisivos. Las formas están deformadas y simplificadas con la única finalidad de ser una expresión apasionada de las cosas y los seres. Por su parte, la perspectiva presenta juegos arbitrarios con puntos de vista excesivamente altos o excesivamente bajos (como en este caso) y con escorzos caprichosos. Hay una exclusión deliberada de lo agradable y un gusto claro por la fealdad, lo grotesco y lo trágico, para poder llevar a cabo la crítica cruel que pretenden de una burguesía despreocupada por los problemas político-sociales que les rodeaban y que acabarán desembocando en una guerra mundial.



LÁMINA 3. Kirchner, *Cinco mujeres en la calle*, Museo Wallraf-Richartz, Colonia.

1.2. El análisis de la forma

El Cubismo es un movimiento paralelo que se desarrolló en París entre 1907 y 1914. Supuso para el arte una revolución estética y técnica sólo comparable a la ocasionada por el Renacimiento. Sus principales artistas fueron Picasso y Braque, y ambos supieron dar paso a un nuevo planteamiento estético, al prescindir de las referencias miméticas a la realidad exterior y sustituirlas por otras formas que acabarán llevando al arte puro, de nuevo autónomo. En otras palabras, el Cubismo supone la definitiva autonomía del objeto artístico (el cuadro) frente a todos los con-

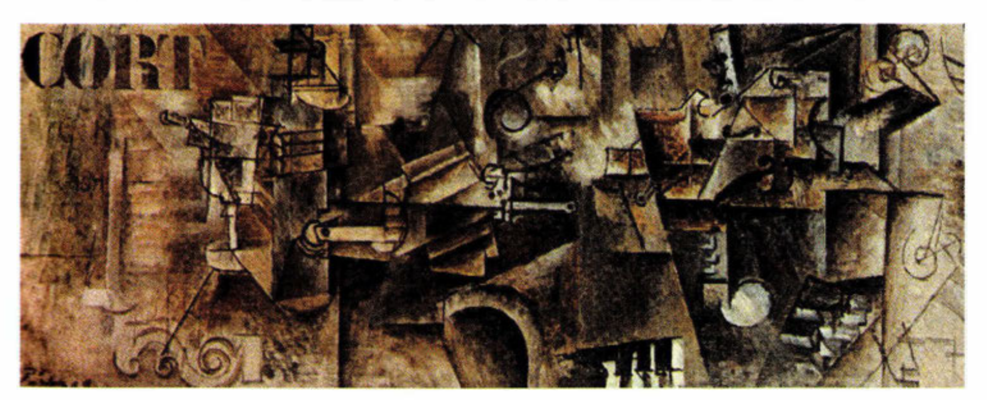


LÁMINA 4. Picasso, *Bodegón sobre un piano*, colección particular, Suiza.

vencionalismos del arte occidental. Sus puntos de partida, como ya hemos dicho, fueron la exposición antológica de Cézanne y el interés por el arte africano.

Pablo Picasso comenzó su carrera como un pintor tradicional, es decir, con una buena formación de dibujante. El conjunto de su pintura puede dividirse en varias etapas: en su época azul utilizó este color para expresar las penalidades y la pobreza, y en la época rosa sus figuras se hicieron más redondas, aunque sus temas, arlequines sobre todo, producen aún una sensación de melancolía. En 1907 pintó *Las señoritas de Avignon* (ver comentario al final del tema), la obra que definitivamente dará comienzo al Cubismo.

Lo fundamental del Cubismo es que sustituye la perspectiva tradicional y la ilusión tridimensional por un espacio mucho más plano. Las figuras y los objetos parecen empujados hacia la superficie del lienzo, como si el artista quisiera eliminar cualquier interés que pudiéramos sentir por el tema que, además, normalmente es una naturaleza muerta. Tampoco querían que el color distrajese al espectador por lo que siempre utilizaron una paleta severa de grises, negros, marrones y ocres. Su modo de trabajar era observar el motivo desde todos los lados (rodeando el objeto) y agrupar después todas las facetas percibidas en un punto de vista único. Más adelante empezaron a introducir en el cuadro papeles, números, letras y objetos reales de manera que lo convirtieron en un *collage*. Gracias a los títulos sabemos lo que estamos contemplando, pero la manera en que están fragmentados los motivos nos obliga a ser mucho más conscientes del espacio que ocupan y de la forma claustrofóbica que tienen de llenarlo, que de los mismos motivos en sí.

Como es lógico, para ejecutar este tipo de pintura hacía falta un criterio muy preciso para saber hasta dónde era conveniente llevar la desintegración del tema sin llegar a la abstracción. Está claro que en el Cubismo el artista rechaza ser un mero intermediario entre el tema y el espectador. Las pinturas cubistas pueden presentar diferentes lados de las cosas, pero nuestra mente tiene que completar el cuadro a partir de lo que sabemos. Sólo porque conocemos la forma de una botella podemos recomponer la que ellos pintan. Quizás el abandono de la representación mimética haya significado al final la pérdida del tema y quizás sea esto lo que querían los pintores cubistas. Lo que está claro es que las consecuencias históricas de sus experimentaciones fueron de gran importancia. En unos pocos años el Cubismo había roto con todos los tabúes y las tradiciones del arte occidental, ofreciendo, de este modo, a los artistas, la libertad y la inseguridad de pintar sin normas.

Los pintores futuristas, conducidos por el poeta Marinetti, trabajaron en Italia desde 1906 hasta 1916, en el mismo periodo que los cubistas en Francia. Este grupo opinaba que Italia estaba completamente anclada en las glorias del pasado y que era preciso que entrase por fin en el futuro. Su objetivo era introducir la vieja cultura europea en lo que ellos consideraban el espectacular y beneficioso mundo de la tecnología moderna.

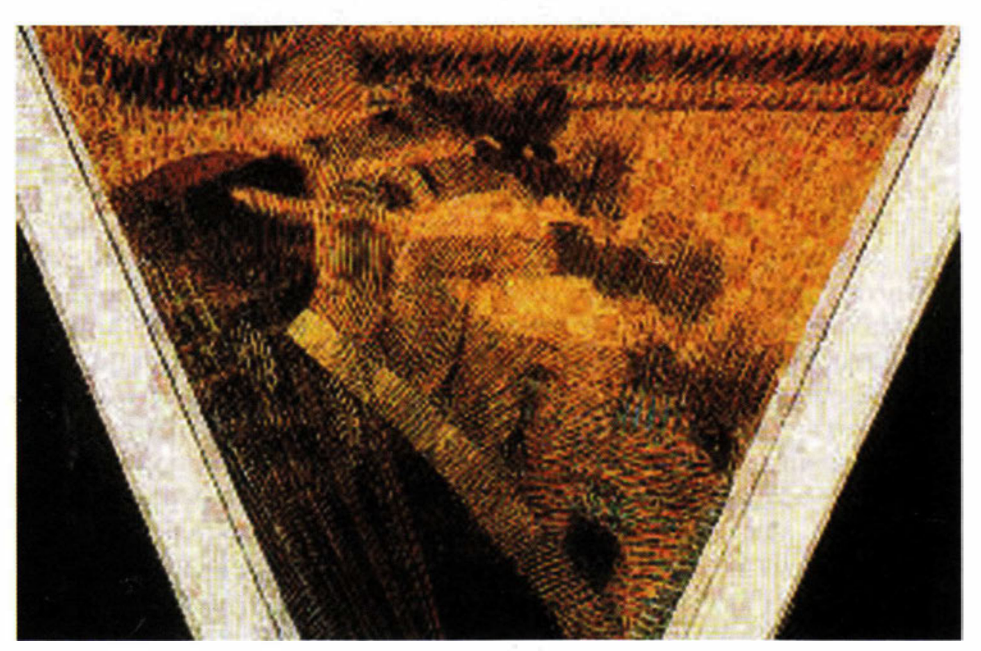


LÁMINA 5. Giacomo Balla, *Las manos del violinista*, Tate Modern, Londres.

La verdad es que en esta época tenía mucha fuerza la idea de que el futuro era algo excitante y glorioso. Su primer Manifiesto (1909) era una alabanza a la juventud, las máquinas, el movimiento, la potencia y la velocidad. La palabra clave, pues, de este nuevo movimiento era dinamismo, una fuerza universal, y exactamente esto era lo que la pintura quería mostrar. La auténtica contribución del Futurismo fue la simultaneidad, un procedimiento, heredado de la fotografía, que podía situar visualmente juntas en una pintura cosas que suceden al mismo tiempo: sonido, luz y movimiento. En *Las manos del violinista* Balla utiliza el simultaneísmo de las diferentes posiciones de las manos del músico para representar el movimiento y a la vez la sensación de velocidad. Ambas soluciones son propias de este movimiento y permiten la visualización de las manos en un vibrante juego de líneas.

También para los artistas rusos el encuentro con el Cubismo supuso un paso previo al desarrollo de un estilo absolutamente particular. Pero la situación es muy diferente. De hecho, para comprender el significado

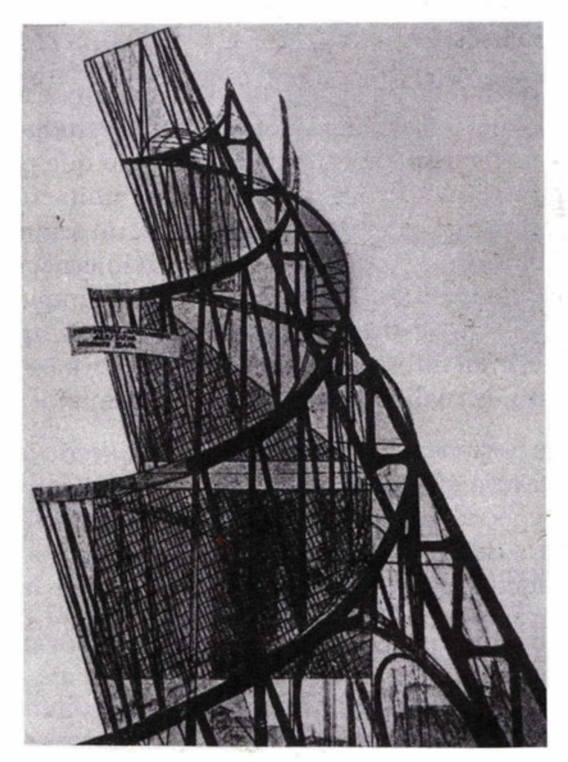


LÁMINA 6. Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional*, Museo Nacional, Estocolmo.

del Constructivismo, su grado de abstracción y el importante papel desempeñado en la evolución del arte contemporáneo, es necesario hacer una breve referencia a la situación histórica del pueblo ruso. Un pueblo que tan sólo en una generación pasó del feudalismo a la revolución industrial, al capitalismo y al socialismo con el triunfo de la revolución proletaria, y que en el mundo del arte evolucionó, en el mismo tiempo, desde el academicismo decadente a la abstracción más osada, para terminar con un arte al servicio del Estado. El Constructivismo es un arte destinado no a la consecución de transformaciones artísticas, sino a organizar los sentimientos del proletariado al crear al hombre nuevo y a satisfacer sus necesidades materiales acudiendo incluso a la producción mecánica. Tatlin es quizás el mejor representante de este nuevo tipo de artista porque proyecta obras como el *Monumento a la Tercera Internacional*, que responde plenamente a los principios constructivistas por ser radicalmente nuevo, simbólico y propagandista, aunque no pasara de ser más que una maqueta.

1.3. El camino hacia la abstracción

La invención de la pintura abstracta suele atribuirse a Kandinsky (ver comentario al final del tema), un pintor que había estudiado música y que buscaba una pintura que no significara nada pero que produjera el mismo efecto emocional que la música. En 1910 se unió con otros pintores para formar en Alemania el grupo *El Jinete Azul*, un segundo movimiento expresionista, menos brutal, y que pronto se hizo internacional. Kandinsky creía que la pintura podía expresar un sentimiento aunque faltara un tema reconocible. Su pintura abstracta tiene formas muy simplificadas y colores intensos, independientes, liberados de la forma natural y capaces de expresar el espíritu, la realidad interior del ser humano.

También Klee perteneció a *El Jinete Azul*. En *Pequeña viñeta de Egipto* se ve la importancia que daba tanto a la línea, que consideraba que tiene una energía especial, como al color, ambos sintetizados como módulos de la estructura de la superficie del lienzo. De alguna manera su obra pretende ser un encuentro de lo subjetivo y de lo objetivo, y de ahí que no le plantee ningún problema fundir en la misma composición la referencia figurativa y la abstracción más pura.

Como vemos, las poéticas de ambos pintores son diferentes, como diferentes son los resultados, pero tienen algo fundamental en común: el rechazo de la noción de profundidad en el cuadro, la reivindicación de la obra como objeto autónomo (y no como medio de representación) y la

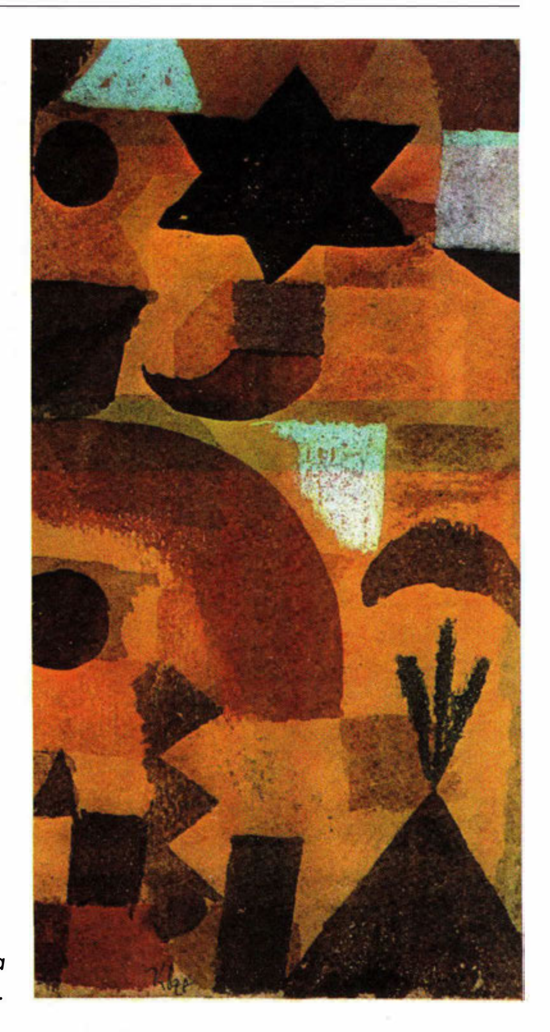


LÁMINA 7. Klee, *Pequeña viñeta de Egipto*, colección particular, Berna.

utilización de sus componentes (línea, forma, color) como elementos expresivos por sí mismos. Los dos serán determinantes para la actividad artística en el resto del siglo.

Lo mismo que Mondrian, aunque, de alguna manera, su pintura sea el polo opuesto a la anterior. Mondrian pretende captar lo que permanece constante más allá de los accidentes de la apariencia. Su filosofía se basaba en que creía que cada cosa individual que vemos, ya sea un paisaje, un árbol o una casa, tiene una esencia subyacente y que, a pesar de las apariencias, estas esencias se hallan en armonía. El objetivo del artista era revelar en sus pinturas esta estructura oculta de la realidad, esta armonía universal. Sus obras de las décadas de los años veinte y treinta

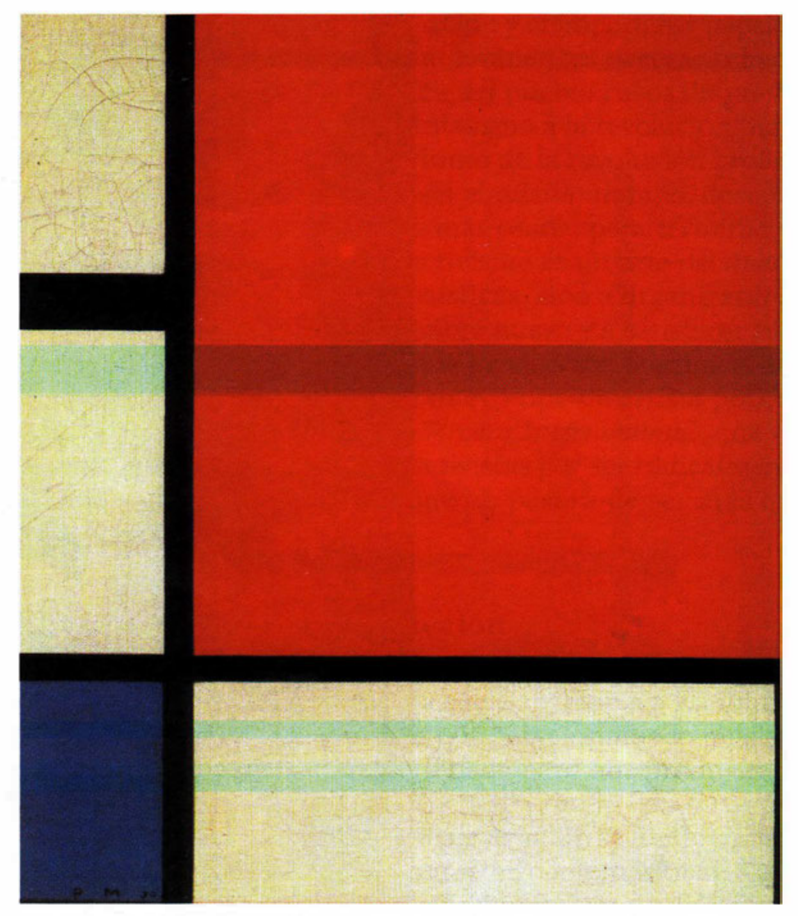


LÁMINA 8. Mondrian, *Composición*, colección particular, Zürich.

prescindían de diagonales y curvas, porque Mondrian pensaba que éstas atraían al observador hacia el interior del cuadro, mientras que las líneas verticales y horizontales crean una barrera que disminuye el contacto entre el observador y el lienzo. La utilización de líneas horizontales y de colores primarios producía el equilibrio que Mondrian consideraba de rigor no sólo en la pintura, sino también en la vida.

2. LA GUERRA Y LA ENTREGUERRA

La Primera Guerra Mundial provocó una reacción brutal en un grupo de escritores y artistas que eligieron el nombre de Dadá y que creían

que una sociedad capaz de producir algo tan horrible como esta guerra era una sociedad malvada, cuya filosofía y cultura deberían destruirse totalmente, ya que estaba moral y socialmente en absoluta decadencia.

Entre los años 1915 y 1922, Dadá (una palabra que no significaba nada) fue más una actitud que un estilo. El grupo lo fundó el poeta Tristan Tzara, autor del Manifiesto, y otros artistas en el Café Voltaire de Zurich. Al mismo tiempo Marcel Duchamp, Picabia y otros, formaban un grupo similar en Nueva York. Posteriormente, en 1918, los dos grupos se reunieron y publicaron un manifiesto y una revista.

Los dadaístas se proponían destruir de diferentes maneras el arte establecido. Por eso se burlaban permanentemente de los objetos artísticos que habían sido venerados durante siglos y cogían objetos de uso cotidiano para exponerlos presentándolos como obras de arte. Marcel Duchamp, por ejemplo, presentó un orinal como pieza escultórica y lo tituló *Fuente*. Como era de esperar, no fue aceptado en la exposición de Nueva York de 1917. Duchamp publicó entonces una declaración diciendo que lo importante no era fabricar la fuente, sino haberla sabido escoger. Afirmaba, en definitiva, que el arte establecido ya no significaba nada, que la casualidad tenía mucho más significado y más sentido que el arte de una sociedad podrida.

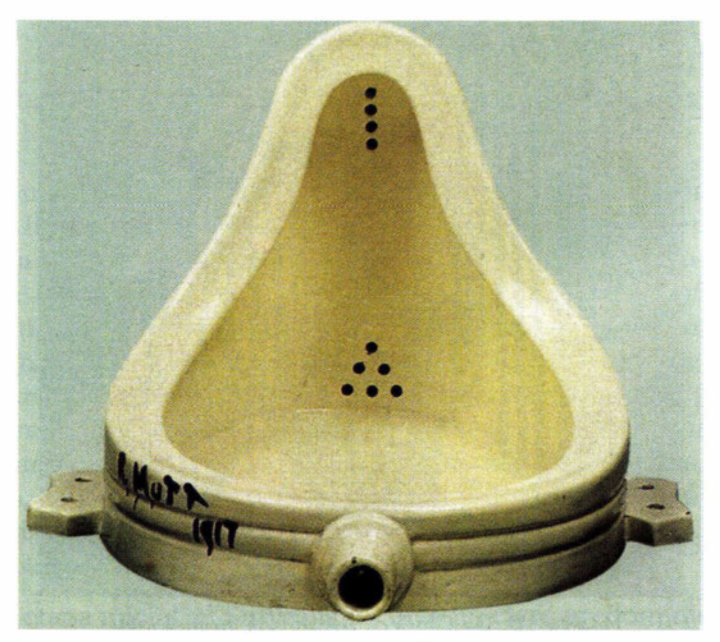


LÁMINA 9. Duchamp, *Fuente*, Galería Schwarz, Milán.

Sin duda Dadá consiguió crear escándalo, pero también hizo que la gente mirara las imágenes de una manera distinta. Sus pinturas y sus objetos obligaban al espectador a poner en tela de juicio las realidades aceptadas y a reconocer el papel del azar y de la imaginación. Después de la guerra entraron en contacto con André Breton, que ya por entonces se había convertido en el portavoz de un nuevo movimiento, el Surrealismo. Hacia 1922 muchos artistas Dadá se habían comprometido con él.

El precedente más claro del Surrealismo era el pintor italiano De Chirico. En 1906 había visitado Alemania y había quedado impresionado por



LÁMINA 10. De Chirico, *Las musas inquietantes*, colección particular, Milán.

el tono siniestro de la pintura romántica de aquel país. De regreso a Italia continuó pintando naturalezas muertas y paisajes con figuras o maniquíes que, a pesar de su técnica limpia y precisa, estaban cargados de incertidumbre y desasosiego en sus desarrolladas perspectivas. Parecían vacíos, enigmáticos, irresueltos, como si De Chirico se hiciese eco de los sentimientos negativos y destructivos de los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, al Surrealismo le interesaba más explorar e ilustrar la mente inconsciente que destruir el arte establecido, aunque en el fondo ambas cosas llegasen a los mismos resultados. Los surrealistas decidieron que el punto de vista racional y científico había ocupado demasiado tiempo un primer plano; por eso ahora querían liberar la imaginación y que la gente tomara conciencia de su aspecto poético más que de su aspecto científico. El movimiento artístico como tal comenzó en 1924 y continuó durante toda la década de los treinta. El escritor francés André Breton lo organizó y presentó sus diferentes manifiestos. Breton había estudiado las teorías de Freud y de alguna manera se consideraba discípulo suyo, aunque el descubrimiento que hizo Freud del funcionamiento de la mente inconsciente y el uso científico de este descubrimiento por su parte, no coincidían en absoluto con la idea surrealista de una libertad total de expresión. A partir de aquí no debe extrañar que los surrealistas orientaran su actuación hacia la exploración de ámbitos hasta entonces desdeñados como el subconsciente, el azar, la locura, los estados alucinatorios y los fenómenos parapsicológicos, al mismo tiempo que demostraban un interés creciente por las manifestaciones artísticas de los niños, de los enfermos mentales y de los pueblos primitivos.

Su principio fundamental era el automatismo, un procedimiento que en teoría libera el inconsciente del control que habitualmente ejercen sobre él la razón, la moral o las buenas costumbres. De esta manera la pintura se convierte en una vía de profundización en la interioridad del ser humano y su validez depende exclusivamente de que lo consiga o no. Por eso en la pintura surrealista hay una gran diversidad de técnicas y estilos, aunque todos ellos en el fondo puedan reducirse a dos: por un lado está la tendencia abstracta, que en teoría se crea mediante un impulso incontrolado de la mano, y por otro, la fijación «realista» de las imágenes del sueño, que carece de inmediatez pero tiene un funcionamiento simbólico más rico. Con ambos procedimientos los surrealistas insisten en visiones perturbadoras e inquietantes.

En su etapa inicial, el Surrealismo tuvo un claro predominio de la abstracción. A este grupo pertenece el pintor español Miró con obras como

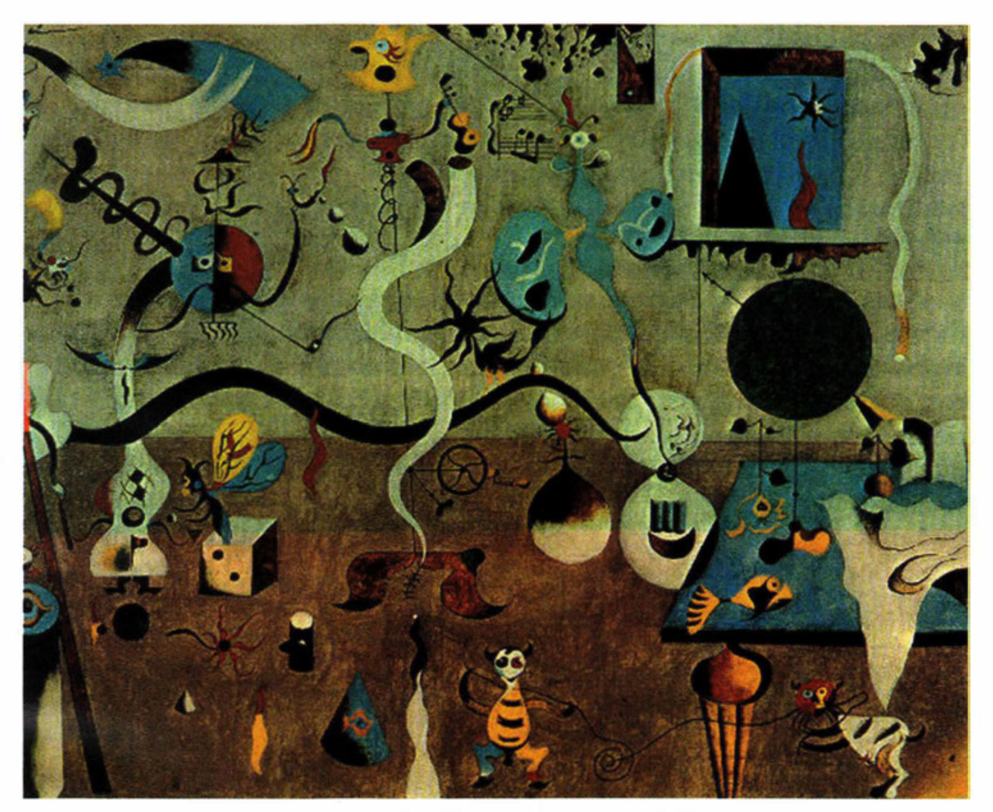


LÁMINA 11. Miró, *El carnaval del arlequín*, Galería Allbright-Knox, Búfalo.

El carnaval del arlequín, una composición abigarrada en la que las diferentes formas se convierten en símbolos muy personales. Los elementos se asemejan a filamentos que describen múltiples trayectorias en el espacio compositivo, hasta configurar formas aisladas dispuestas armónicamente en campos de color. En esta obra en concreto además encontramos resumidos los signos predilectos del lenguaje mironiano, un lenguaje que siempre da una enorme importancia al color que llena completamente sus formas y composiciones. Al segundo grupo pertenecen pintores como Salvador Dalí y, sobre todo Magritte, con obras como *La clave de los campos* (ver comentario al final del tema) que se caracterizan por su ambigüedad y por su capacidad de reflexión.

Finalizada la Gran Guerra se constituyó en Weimar (Alemania) un segundo grupo de artistas expresionistas con el desafiante objetivo de utilizar las energías creadoras para la reconstrucción de la vida nacional a través de una estrecha colaboración entre los artistas y la sociedad. Es

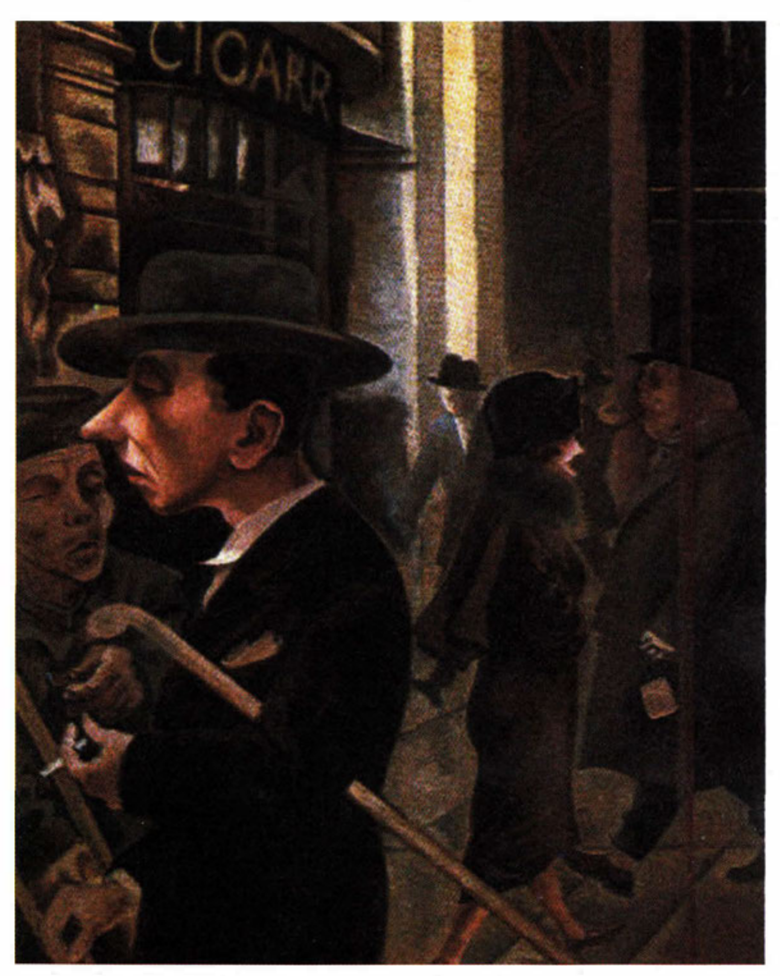


LÁMINA 12. Gros, *Escena de calle,* colección particular.

decir, hay un nuevo brote de Expresionismo, pero ahora va a estar todavía más comprometido políticamente. Los miembros más destacados son Gros y Otto Dix, que emprendieron una cruel, cínica e incisiva condena de la sociedad y del militarismo. En cuadros como esta *Escena de la calle* querían superar la tendencia expresionista hacia el subjetivismo por una visión más objetiva y crítica de la realidad cotidiana.

Por su parte, Picasso se debatía, tras la experiencia cubista, entre dos polos opuestos: por un lado una tendencia clasicista con figuras monumentales, simplificadas y sobrias; y por otro, en cuadros como *La danza,* planteaba un giro en su pintura que finalmente acabaría definiéndola y

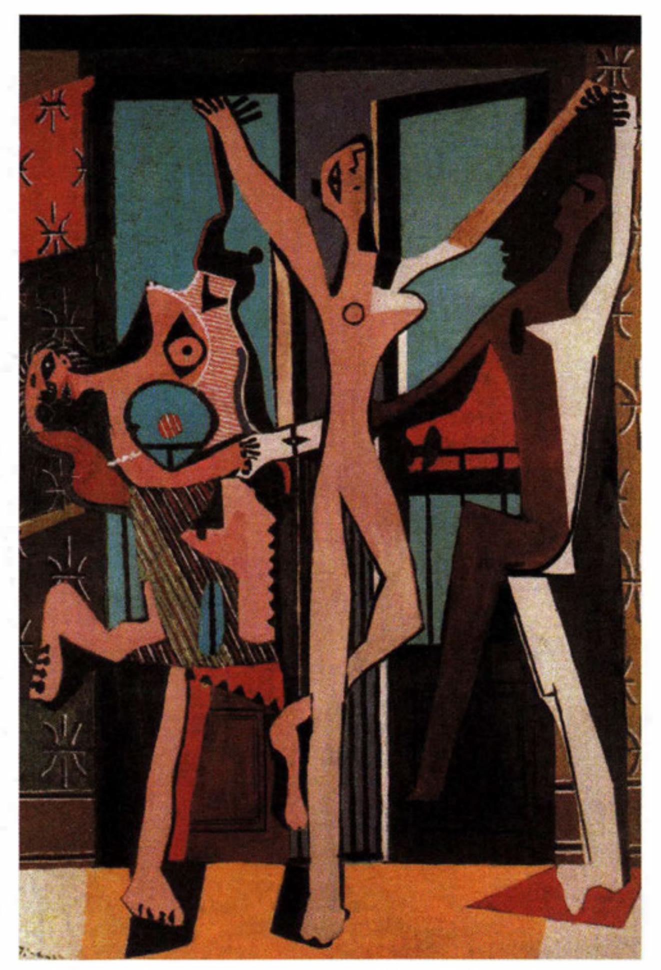


LÁMINA 13. Picasso, *La danza*, Tate Gallery, Londres.

en cuya estela acaba haciendo el *Guernica* (ver comentario al final del tema). El cuadro representa una danza, con ciertas notas orgiásticas, en la que los recursos neocubistas se han puesto al servicio de una acentuada expresividad, de un movimiento simultáneamente descoyuntado y rítmico, y de unos gestos muy expresivos en facciones transformadas, alteradas.

COMENTARIOS

Matisse, *La ventana abierta*, Colección privada, Nueva York



Cuadro fauvista que se presentó en el Salón de Otoño de 1905. Presenta toques de color impresionistas y posimpresionistas en el paisaje que se ve por la ventana, mientras que el interior de la habitación está realizado a base de manchas toscamente aplicadas y zonas de tonos planos bastante uniformes. La ventana se abre para revelar la típica escena impresionista, pero lo que vemos por ella no tiene profundidad, no retrocede; gracias a su factura, por el contrario, se adelanta hacia la superficie del lienzo, hacia nosotros. La enérgica superficie de la pintura clausura el espacio ilusionista propio del arte anterior. El cuadro está compuesto separando las amplias áreas de colores complementarios gracias al motivo central. Esto se convertirá en una constante en las composiciones de Matisse: los colores intensos pueden yuxtaponerse sin problemas, pero también pueden mantenerse separados equilibrándose a través de la superficie plana de la tela, comunicándose entre sí desde los lados. Para ello alarga el motivo central hasta cubrir toda la altura del cuadro.



Pablo Picaso, *Las señoritas de Avignon*, Museo de Arte Moderno, Nueva York



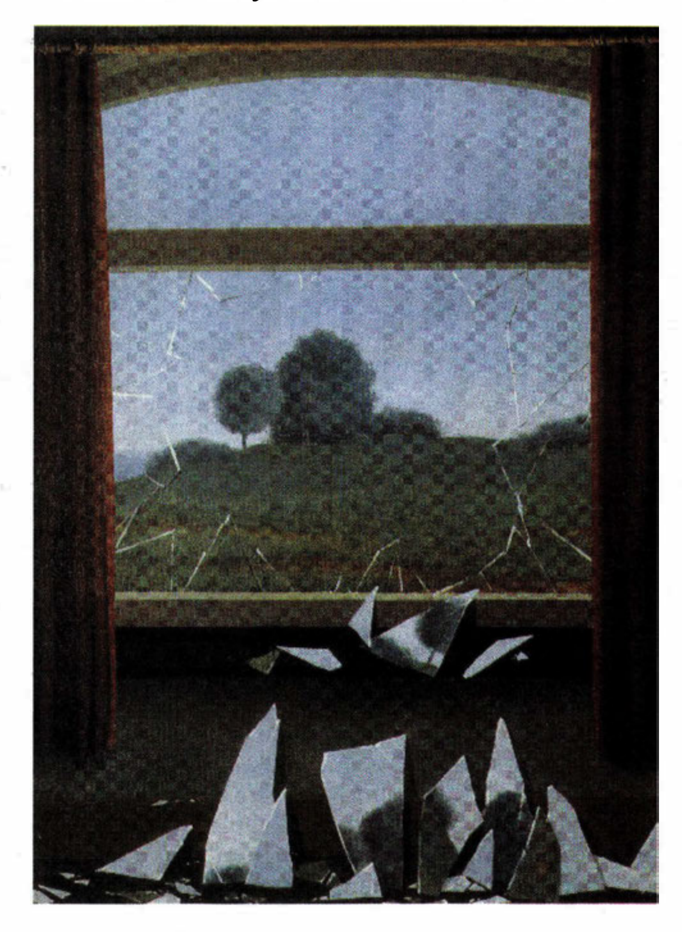
Este cuadro es el origen de toda la pintura cubista. Las innovaciones comienzan con el tratamiento de las figuras, despersonalizadas, con máscaras en vez de caras, que no sólo no responden al canon clásico, sino que ni siquiera respetan la tradicional distinción entre lo bello y lo feo. La mujer de la izquierda tiene la actitud de las figuras del antiguo Egipto, las dos siguientes recuerdan figuras del primitivo arte ibérico y las dos de la derecha parecen máscaras africanas. Picasso utilizó el arte primitivo porque era un modelo que le permitía alejarse de los métodos tradicionales de representar un tema. Las figuras parecen estar compuestas por varias facetas del cuerpo femenino captadas desde ángulos distintos. Las distorsionadas mujeres han quedado así aplanadas casi del todo, y al haber poco espacio detrás o enfrente de ellas son empujadas hacia la superficie del lienzo. Si observamos el fondo azul de la derecha, podemos ver que Picasso estaba decidido a mantenerlo todo en la superficie del cuadro: este color normalmente retrocedería, pero el pintor, al perfilarlo en blanco, lo ha hecho avanzar marcadamente.

Kandinsky, *Batalla*, Tate Gallery, Londres



Estamos ante uno de los primeros cuadros abstractos, pintado en 1910. En realidad, en el lienzo aún hay algunas formas reconocibles (líneas de lanzas, montañas, un arco iris), pero han quedado completamente simplificadas y subordinadas a la composición. Cuando lo miramos no tenemos conciencia de la identidad de los objetos, sino de una serie de planos formados por líneas diagonales. Estos planos contienen una diversidad de formas y colores que van desde las líneas negras marcadas fuertemente, hasta las pinceladas confusas de los colores más blandos, más suaves. Quizás la conexión entre la pintura y la música que pretende Kandisnky se base en la variedad de los colores y las formas, y en su dispersión, que intenta crear un determinado estado de ánimo. Este cuadro no es simplemente decorativo porque la composición está muy cuidadosamente estructurada, y la atmósfera de la pintura se nos impone con tanta fuerza como si se tratara de una naturaleza muerta o de un paisaje, pero con la total autonomía de ser sólo pintura y haberse liberado de su dependencia con respecto al mundo exterior.

Magritte, *La clave de los campos*,
Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid



Estamos ante una pintura surrealista perteneciente a la corriente del surrealismo que decide plasmar con «realismo» las imágenes oníricas, los sueños. Lo primero que caracteriza a este cuadro es su ambigüedad y su manipulación de la realidad, como todas las obras de Magritte, pero es una ambigüedad que nos obliga a reflexionar. Vemos que los trozos de cristal rotos conservan el paisaje que, a través del ventanal, permitían ver, como si quisieran hacer suya la imagen de la naturaleza real. El cuadro, técnicamente, tiene una precisión fotográfica, pero en el fondo está cuestionando la naturaleza misma de la representación. Podríamos pensar que si el cuadro, la obra de arte, se limita a copiar la realidad, deja de ser necesario; en otra palabras, si la función de una obra de arte es ser un simple espejo de la naturaleza, entonces no es útil a nadie, no enseña nada y debe romperse.

Pablo Picasso, *El Guernica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



El *Guernica* es una pintura estremecedora sobre el bombardeo de una pequeña ciudad española durante la Guerra Civil. Picasso era español y republicano, y el cuadro fue una protesta personal. A primera vista el lienzo parece caótico, pero la composición está estructurada con un orden básico a partir de tres triángulos: uno central, con el vértice en la antorcha que sujeta la mujer, y dos laterales con los vértices en las esquinas superiores del cuadro. No hay colores, solamente blanco, negro y grises; la distorsión de las formas expresa la confusión y el terror. La mujer que grita, la que sostiene un niño muerto, el hombre que yace en primer plano con la espada rota en la mano, el caballo que se desploma sobre el montón de seres humanos... todo capta a la perfección el momento terrible de la guerra, del estallido de una bomba representada por la bombilla eléctrica que ilumina la escena y proyecta una sombra recortada. La acción llega a todas las esquinas del lienzo y parece que se proyecta más allá de él. A pesar de su lenguaje pictórico experimental, que todavía recoge rasgos de su época cubista, El *Guernica* es una de las pinturas auténticamente políticas y comprometidas de este siglo, por las formas destrozadas, por la atmósfera de pánico y por los símbolos del desastre que confluyen en la obra.

PRÁCTICAS

1. Intente explicar por qué pertenece al fauvismo el siguiente cuadro:



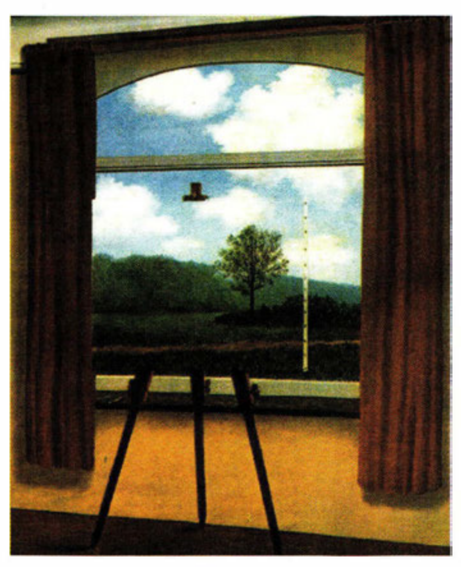
Vlaminck, *El circo*, Galería Beyeler, Basilea.

2. Recuerde las características y problemas que plantea el Cubismo y aplíquelos a la siguiente ilustración:



Braque, *Naturaleza muerta con violín*, Museo de Filadelfia.

3. Revise las características del Surrealismo y, en particular, de la obra de Magritte, a través de la siguiente lámina:



Magritte, *La condición humana*, colección particular.

Tema 19

Arquitectura y urbanismo en el siglo XX

El problema de la ciudad todavía no se había solucionado y ésta seguía planteando problemas de acogida (fundamentalmente de higiene y salubridad) para los numerosos emigrantes que, desde el campo, llegaban a ella. Por eso el pensamiento de los urbanistas utópicos que hemos visto en la segunda mitad del siglo XIX, es recogido ahora en nuevas propuestas. De hecho, Ebenezer Howard, por ejemplo, defiende la supresión de la oposición entre ciudad y campo en su propuesta de «ciudad jardín», unos asentamientos urbanos autosuficientes económicamente, reducidos en el número de habitantes y agradables en su imagen. De esta manera, la ciudad se definía por un sistema circular de organización atravesado por amplias avenidas radiales. En su centro estaría el lugar económico principal y a su alrededor se extendería el cinturón verde agrícola.

Pero serán las propuestas de Arturo Soria y de Tony Garnier las que darán finalmente la clave de la progresiva racionalización de la ciudad. Arturo Soria planteó la Ciudad Lineal, que se intentó construir en Madrid, a finales del siglo XIX con un proyecto que era una sola calle, de la longitud que fuera necesaria, con diferentes asentamientos urbanos definidos por una serie de infraestructuras de comunicación y transporte que de alguna manera lograrían ruralizar la ciudad y urbanizar el campo. Por su parte, la ciudad industrial que propone Garnier, y que se llevó a cabo parcialmente en Lyon, tiene la intención de satisfacer todas la funciones que la sociedad exige para una existencia ordenada. En ella aparecen ya algunos conceptos que llegarán a ser comunes en los comienzos del movimiento moderno, el carácter normativo de los factores higiénicos (aire, sol, vegetación); la construcción abierta, la independencia entre los recorridos para peatones y vehículos, la tipología concreta de determinados edificios, etc.

Por otra parte, la incorporación de Norteamérica a la industrialización proporcionará nuevas propuestas. Allí se llevarán a cabo nuevos asentamientos urbanos que configurarán un modelo metropolitano muy característico, casi siempre con una organización reticular. La generalización

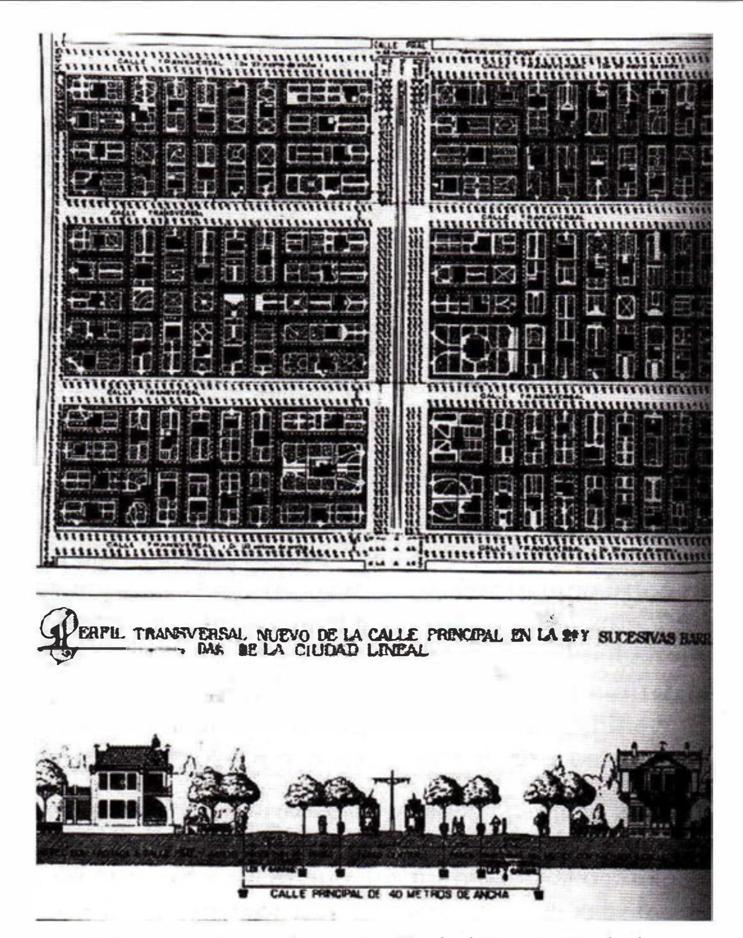


LÁMINA 1. Arturo Soria, La Ciudad Lineal, Madrid.

de este trazado ortogonal en la configuración de las ciudades, proveniente de una tradición colonial muy experimentada, facilitará la implantación de centros urbanos de manera rápida y perfectamente adecuada a las necesidades de expansión económica. Con este sistema, las grandes ciudades se convertirán en gestores centralizadores de amplias zonas de un territorio comunicado siempre por redes ferroviarias.

1. HACIA 1900

Durante el cambio de siglo se consolida el Art Nouveau, un fenómeno que se había iniciado en las dos últimas décadas del siglo XIX. Su mayor pretensión era crear un estilo propio y diferenciado para la nueva socie-

dad industrial, a través del alejamiento casi radical de los modelos antiguos. Desde el principio fue un fenómeno internacional y, por supuesto, marcadamente urbano, aunque en cada país revista características algo diferentes. Se trata, sobre todo, de un arte promovido por la burguesía para su propio consumo, por lo que todo objeto, desde muebles y lámparas hasta la pintura o la arquitectura, fue centro de su atención. Su temática varía constantemente entre la naturaleza (muy sintetizada) y la geometría, entre las curvas asimétricas y el orden ortogonal, entre la decoración recargada y la máxima sencillez, aunque predominarán siempre las primeras características: el Art Nouveau basa casi siempre su lenguaje en curvas muy elegantes para una decoración centrada en el mundo natural, aunque éste pueda estar muy simplificado.

Su arquitectura pretende reconducir y recuperar para la «buena forma» (en el fondo, el «buen gusto»), el nuevo espacio que la técnica y la industria estaban consolidando ostensiblemente. No podemos olvidar que el Art Nouveau pretende ser el «estilo moderno» por excelencia, frente a los diferentes historicismos estéticos que había planteado el siglo XIX. De alguna manera consigue distanciarse de la realidad, aunque la incorpora como un componente de su lenguaje decorativo, porque es un arte que tiende a la evasión a través de la belleza. Por eso, aunque recupera el tema de la máquina, el hierro y el vidrio en su concepción del espacio, nunca olvida recubrirlo «artísticamente». Se trata, en realidad, de una última utopía que se vuelca en el mundo privado del individuo, como último reducto donde refugiarse frente a la masificación urbana y se empeña en decorar cada una de las partes de ese pequeño mundo de la alta burguesía: con el edificio casi siempre se proyectarán los papeles pintados, las telas de las habitaciones, la cubertería, las barandillas, las lámparas, los picaportes... todo el pequeño universo que es el interior de una casa.

Uno de los arquitectos más representativos del Art Nouveau es el belga Víctor Horta. Su Casa Tassel, que vemos en la lámina en la siguiente página, es una construcción en un área estrecha con dos pequeñas fachadas a la calle y a un jardín. En el interior, cruzando una puerta con vidrieras (un arte que el Art Nouveau recuperará), se entra en el atrio, dominado por la célebre y sinuosa escalera. Los peldaños son de madera natural sostenidos por una estructura metálica vista; la sólida apariencia de armazón completo se suaviza gracias al contrapunto de los hierros decorativos doblados que dibujan las curvas elegantes propias de este estilo, y motivos semejantes aparecen esgrafiados (técnica por la que se recubría el muro con un revoque claro y otro oscuro encima para, con un instrumento puntiagudo, poder ir dibujando la decoración) en las paredes y reproducidos en el mosaico del pavimento.



LÁMINA 2. Víctor Horta, Interior de la Casa Tassel, Bruselas.

En España el Art Noveau recibió el nombre de Modernismo y tuvo un gran desarrollo en Cataluña, la ciudad con la burguesía más fuerte económicamente en ese momento. Su arquitecto principal fue Antonio Gaudí, una figura internacional debido a la original configuración de todas sus obras. Sus mejores construcciones, el Templo de la Sagrada Familia o la Casa Milá en Barcelona (ver comentario al final del tema), le reconocen como el primer arquitecto del Modernismo catalán, aunque trabajó siempre de una forma independiente y su obra no tuvo seguidores.

2. EL PRINCIPIO DEL MOVIMIENTO MODERNO

Antes de la Primera Guerra Mundial y después de los excesos del Art Nouveau, la arquitectura entra en un proceso de depuración. Desde varios centros a la vez se empieza a apostar por una arquitectura libre de orna-

mentación, una arquitectura que exalte la forma y el espacio como ideológicamente neutros; una arquitectura, en definitiva, profundamente antihistoricista que recupere la lógica compositiva y constructiva perdida, que recupere su autonomía.

En este proceso, la figura de Adolf Loos es un punto de referencia esencial por su búsqueda de una arquitectura funcional y depurada en sus formas. Loos buscaba un edificio que pusiera en cuestión su propia condición de «artístico». Por eso no quiere fachadas monumentales, lo que él llama «el engaño de la apariencia» y quiere, por el contrario, una arquitectura desprovista de todo ornamento. Se trata, en resumen, de una propuesta de valoración de lo útil y de lo racionalmente funcional frente a lo artístico, que le lleva incluso a pensar que la arquitectura no debería incluirse entre las artes. En la Michaelplatz, que vemos en la lámina, se aprecia la pureza formal de los volúmenes exteriores de la casa, aunque Loos también da mucha importancia a la valoración de los



LÁMINA 3. Adolf Loos, Michaelplatz, Viena.

espacios internos (organizados como volúmenes independientes) y de sus materiales.

La escuela de la Bauhaus, fundada por Walter Gropius en 1919 en la República de Weimar (Alemania), será fundamental para el nacimiento de la arquitectura racionalista y del movimiento moderno. Su máxima pretensión era, desde el principio, controlar la producción mediante la forma, por lo que en la enseñanza Gropius señala tres características principales: tiene que haber un paralelismo entre la enseñanza teórica y la práctica de manera que durante el curso (trienal) el alumno debe estudiar simultáneamente con dos maestros: un maestro artesano y un maestro de diseño, porque debe haber un contacto continuo con la realidad del trabajo; por último, Gropius considera imprescindible la presencia de diferentes maestros creadores, de manera que numerosos artistas acaban estableciéndose como profesores en la Bauhaus. Parece claro que la idea fundamental era la utilización de la artesanía no ya como fin o ideal romántico, como habían hecho algunos movimientos durante el siglo XIX, sino como medio didáctico para la perfecta preparación de proyectistas modernos, capaces de imprimir tanto a los productos industriales como a la arquitectura, una coherente orientación formal. Es decir, deben conseguir que la forma de cada uno de los objetos o edificios que proyecte la Bauhaus se adecúe a la perfección a su finalidad, con lo que los requerimientos formales arraigan decididamente en la actividad productiva. Por eso es tan importante la educación. El alumno debe conocer el proceso continuo de la fabricación por experiencia directa y manual, porque cuando tenga que realizar un trabajo industrial o arquitectónico estará capacitado para ver su propia labor en el cuadro total y esa labor ya no será una pieza indiferente de un mecanismo mayor, sino que formará parte de un grupo de trabajadores responsables que restablecerán de este modo los valores del trabajo, trasladándolos del trabajo individual al trabajo en grupo. Es, en fin, una nueva pedagogía que se propone insertar la artesanía en la industria, recuperar así los valores de la antigua tradición artística e introducirlos en el ciclo vital de la sociedad moderna, quitándoles mientras tanto cualquier característica de clase (aristocrática o burguesa) para poder hacerlos partícipes de toda una sociedad. El trabajo artístico no tendrá ya como finalidad la invención de una forma más o menos bella, sino la modificación, mediante esa buena forma, de la vida cotidiana de la mayor parte posible de personas, ayudado por la producción en serie de la industria.

A partir de 1924 la situación de la Bauhaus en Alemania se hace políticamente muy complicada y Gropius se ve obligado a abandonar la ciudad de Weimar. En ese mismo año la escuela se traslada a Dessau, y será allí, por primera vez, donde se verán comprometidos a crear nuevos edi-

ficios (ver comentario al final del tema). En cuanto a la enseñanza, las novedades más importantes provendrán de los talleres de metales y muebles. En este momento, Breuer fabrica los primeros muebles de tubo de acero, como la silla de la lámina. Parte de estos modelos fueron vendidos a la industria y los contratos consiguieron asegurar a la escuela una creciente prosperidad económica. Mientras tanto, la fama de la Bauhaus había llegado muy lejos; algunas escuelas, en Alemania sobre todo, pero también fuera del país, adoptan los nuevos métodos de enseñanza al mismo tiempo que muchos antiguos alumnos de Gropius ocupan cargos importantes en algunas empresas industriales alemanas.

Le Corbusier trabajó antes de la Primera Guerra Mundial en Francia y es sin duda una de las figuras claves del movimiento moderno internacional hasta su muerte en 1965. La resonancia de toda su obra será excepcional porque tiene un enorme dominio en el manejo de las formas y porque además es un gran teórico. Según él, la arquitectura debe someterse al control de unos trazados geométricos reguladores, ordenadores,



LÁMINA 4. Breuer, Silla, Nueva York, Museo de Arte Moderno.



LÁMINA 5. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy.

y la planta debe ser el principio generador de ese control. Como vemos en su Villa Savoye, al exterior, con volúmenes muy simples, el edificio está proyectando el interior. La contundencia y limpieza de sus edificios tiene pocos competidores entre sus contemporáneos. La Corbusier creía que las viviendas familiares deben poder construirse en serie, en realidad como una «máquina de vivir» que se empeña en crear y de la que puede ser otro buen ejemplo la Villa Stein en Garches (ver comentario al final del tema).

3. DESPUÉS DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Parece que después de la Gran Guerra será Mies Van der Rohe el que tome la iniciativa en la arquitectura alemana y, con un riguroso temperamento individual, llegue a un camino convergente con el de Gropius. En sus casas de hormigón y ladrillo, como en la Casa Lange, por ejemplo, Mies consigue, con un impresionante esfuerzo de simplificación, unas propuestas que no tienen nada de abstracto, puesto que no se inclinan hacia el gusto puro del esquema geométrico, sino que parten de una exacta valoración de las características de los materiales y de los sistemas constructivos, captados con irreprochable competencia técnica.

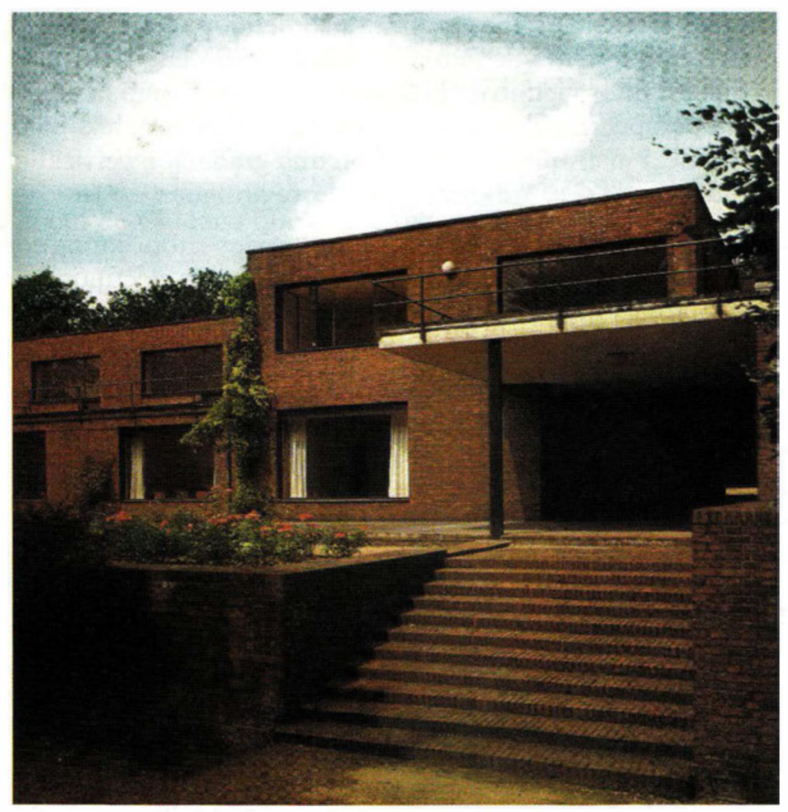


LÁMINA 6. Mies Van Der Rohe, Casa Lange, Krefeld, Alemania.

En este aso se trata de una simple construcción de ladrillo, elegante y sobriamente articulada, donde los elementos tradicionales salen como purificados de las manos de Mies y las proporciones tienen la huella inconfundible de su ingenio (especialmente los cerramientos marcando los rítmicos espacios alargados) sin que se advierta, por otra parte, el empleo de una regla geométrica prefijada, como podía suceder en las obras de Le Corbusier.

Mientras tanto, en América del Norte, durante el periodo de prosperidad que va desde la Primera Guerra Mundial a la crisis económica de 1929, la producción de edificios es muy intensa y las ciudades americanas empiezan a cambiar de aspecto. En realidad, las transformaciones fundamentales son dos: por una parte, la concentración de las actividades empresariales en el centro de la ciudad y, por otra, el desplazamiento de los barrios residenciales a los alrededores, debido a la difusión del automóvil como medio individual de transporte. En los centros urbanos empresariales se

concentran los rascacielos, más grandes y sometidos a un tratamiento estilístico más rígido que lo que habíamos visto en Chicago. En el Barclays Building que estamos viendo en la lámina, notamos como la exigencia de controlar la perspectiva de un edificio utilitario de muchos pisos, lleva necesariamente a instituir como solución una gradación vertical que suavice la subida, como si se tratara de una torre antigua.

Por su parte, la rápida extensión de los barrios suburbanos con casas unifamiliares dio a Frank Lloyd Wright la ocasión de ejecutar algunas de sus investigaciones más atrevidas y originales. La obra de Wright es de una importancia extraordinaria para el resto de la arquitectura contem-



LÁMINA 7. Barclays Building, Nueva York.

poránea. Toda su actividad es una experiencia autónoma y todos sus experimentos se pueden explicar como desarrollos coherentes de la posición asumida desde un principio, cuando empieza a trabajar como arquitecto independiente. Actuando de modo paralelo al movimiento moderno, su arquitectura, íntegra, compacta y exenta de dudas, tiene el valor de plantear nuevas exigencias. Frank Lloyd Wright había estudiado con Sullivan, el arquitecto de Chicago que construyó varios de los primeros edificios de gran altura. Uno de sus primeros proyectos fueron las llamadas «casas de la pradera» que realizó cuando comenzó a trabajar por su cuenta. La horizontalidad de sus líneas contrasta fuertemente con las pintorescas mansiones que solían encargar los clientes adinerados, muchas de ellas todavía en estilo neopalladiano, es decir, historicistas. Wright insistía en que cada proyecto debía individualizarse de acuerdo con su situación y su utilidad, que si bien los diferentes componentes de un edificio podían estar hechos a máquina, el conjunto de la construcción debía ser algo más que una suma de partes fabricadas. De hecho, los clientes siempre tenían que aceptar totalmente su proyecto. En la Casa de la Cascada, por otro lado, el proyecto se adapta perfectamente tanto a las peculiaridades del terreno como a las necesidades del propietario, sin perder en ningún

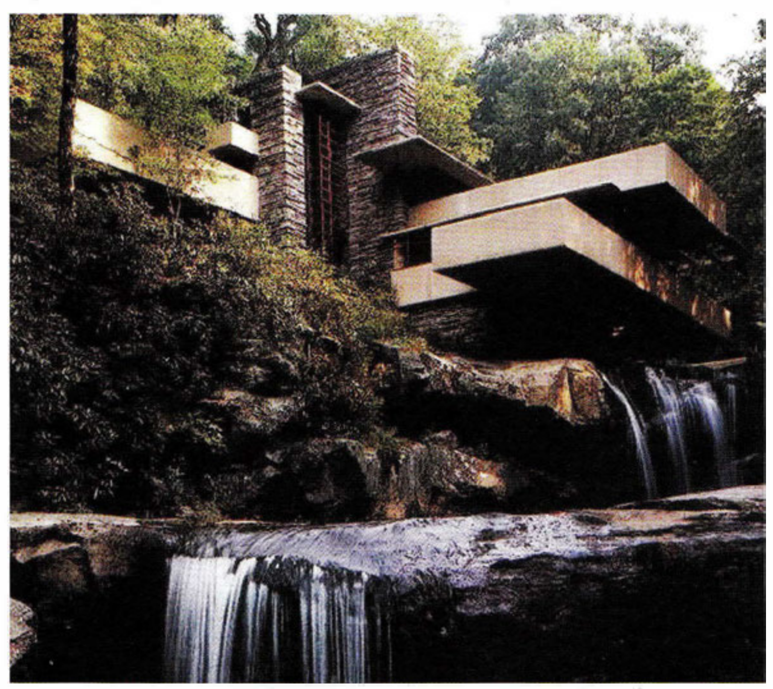


LÁMINA 8. Frank Lloyd Wright, Casa de la Cascada.

momento la elegancia de las líneas y el atrevimiento constructivo (muy notable en el llamativo voladizo de hormigón) que han hecho de él uno de los arquitectos más apreciados del siglo XX.

Sin embargo, poco a poco, en las ciudades americanas se estaban imponiendo nuevas exigencias: había que renovar los centros empresariales de las ciudades, ya lo hemos dicho, pero había que encontrar una nueva tipología de edificios, diferente a los titubeantes rascacielos escalonados, que sirvieran para albergar los grandes bloques de oficinas. La primera ocasión concreta se produjo cuando se quiso construir el Palacio de la Organización de Naciones Unidas en Nueva York (ver comentario al final del capítulo), proyectado por Le Corbusier, pero llevado a cabo por Harrison y Abramovic. El propío Le Corbusier construye en 1954 el Seegran Building en Nueva York en el mismo sentido.

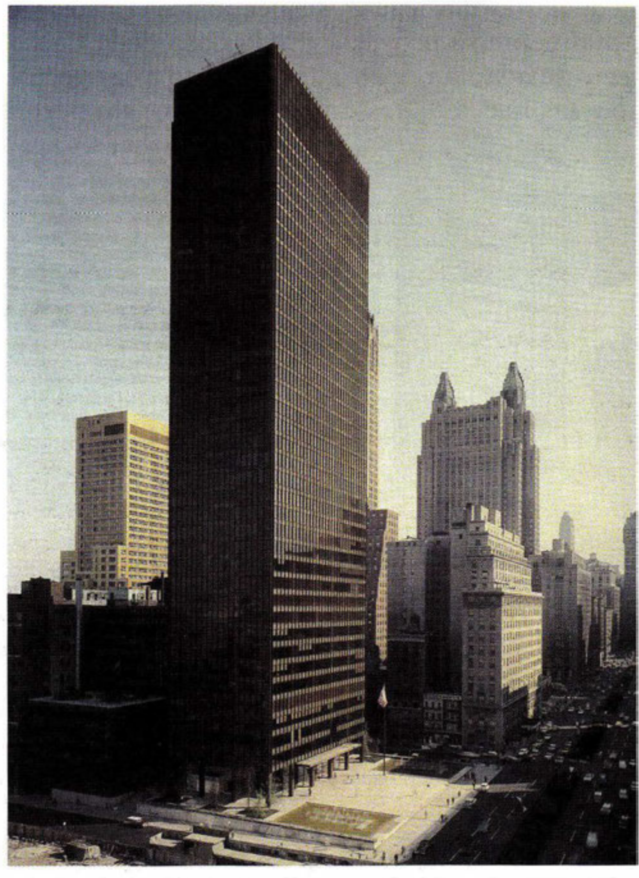


LÁMINA 9. Le Corbusier, Seegram Building, Nueva York.

Como se aprecia en la lámina, el rascacielos está completamente revestido de paneles prefabricados de aluminio modelados en punta de diamante rehundida, para darles mayor rigidez, incluyendo, cuando es necesario, las ventanas. El fuerte claroscuro de cada panel evidencia aún más el procedimiento compositivo y las fachadas empiezan a aparecer como campos de color uniformes, regulares e inmateriales, auténticos muros cortina. Lo cierto es que esta forma de construir obtuvo un rápido éxito porque supo resolver oportunamente ciertos problemas de tiempo, de coste y de conservación de los edificios, pero también es evidente que introduce en la arquitectura un cierto e incómodo carácter mecánico.

4. LA CRISIS DEL MOVIMIENTO MODERNO

Quizás por su excesiva limpieza, por su homogeneidad o porque había llevado a la arquitectura racionalista hasta sus últimas consecuencias, en los años treinta el movimiento moderno entra en crisis. Esta crisis se caracteriza sobre todo por el intento de recuperación de un repertorio simbólico y ornamental completamente ajeno a los planteamientos de las anteriores vanguardias.

Después de la Segunda Guerra Mundial algunos países europeos sufrieron regímenes fascistas. Estos nuevos y autoritarios sistemas políticos, desde la Unión Soviética a la Alemania nazi o la Italia fascista, buscaron en el arte fundamentalmente propaganda y apostaron por una arquitectura monumental y llena de símbolos, desproporcionada, a la que el movimiento moderno no podía dar respuestas. Todos estos regímenes quieren una arquitectura construida como una constante celebración desmesurada de su ideología política, sea ésta la que sea. Poco a poco se va abriendo así paso una arquitectura representativa que sabe utilizar con cierta habilidad la depuración de los estilos históricos. Diferente a los historicismos del siglo XIX, esta nueva arquitectura retoma las formas o los símbolos históricos para limpiarlos de ornamentación y presentarlos en lo que ella considera su máxima grandeza. En todos los casos se limita el carácter funcional de la arquitectura y se la convierte en un elemento exaltador de determinadas ideas políticas, haciendo a las masas no sólo depositarias de su mensaje, sino también partícipes del mismo porque forman parte del espectáculo para el que estas construcciones son decorado.

La arquitectura alemana, por ejemplo, tiene su mejor representante en Albert Speer, el arquitecto de Hitler, que diseñó entre 1935 y 1938 el



LÁMINA 10. Speer, Conjunto para los Congresos del Partido, Nüremberg.

conjunto monumental para los Congresos del Partido en Nüremberg, con un edificio destinado a las paradas militares y pensado casi exclusivamente en función de la grandeza del Führer. En la enorme entrada al edificio principal, fuera de toda proporción humana, como vemos en la lámina, la arquitectura se presenta limpia y llena de citas históricas entre las que no puede faltar el águila alemana en la parte alta.

De todos modos, después de la Segunda Guerra Mundial el racionalismo arquitectónico se había vulgarizado, incluso en la obra de algunos de los que fueron sus grandes maestros. Después del laberinto del movimiento moderno hay un momento incierto pero rico en reflexiones que pretende encerrar a la arquitectura en un discurso autónomo. La respuesta de muchos arquitectos, como es el caso de los neorrealistas italianos, fue volver a mirar la historia de la arquitectura e intentar obligar a ésta a preocuparse de su propio lenguaje. En general hay una pretensión de humanizar la arquitectura llevándola a una dimensión más equilibrada y acogedora. Las propuestas más interesantes en este sentido provienen del arquitecto escandinavo Alvar Aalto, con un lenguaje arquitectónico moderno pero modificado, lleno de evocaciones sentimentales. Se podría decir que frente al lenguaje público metropolitano, Aalto buca un lenguaje arquitectónico más privado, más íntimo, en unas construcciones que, como la Casa de la Cultura de Helsinki, son siempre elaboradísimas y complejas.

En cualquier caso, será la tecnología la que ayude a los arquitectos a salir de este callejón planeando un futuro en el que todas las contradicciones queden superadas merced a la precisión científica de una perfecta organización de la sociedad. Así, el rascacielos, depurado formalmente y apreciado ya en cuanto objeto monumental y exacto, como símbolo del omnipotente poder de la tecnología (no hay más que recordar las perdidas Torres Gemelas de Nueva York), parece prefigurar un modelo de orden capaz de extenderse por toda la ciudad, incluidas las viejas capitales europeas.

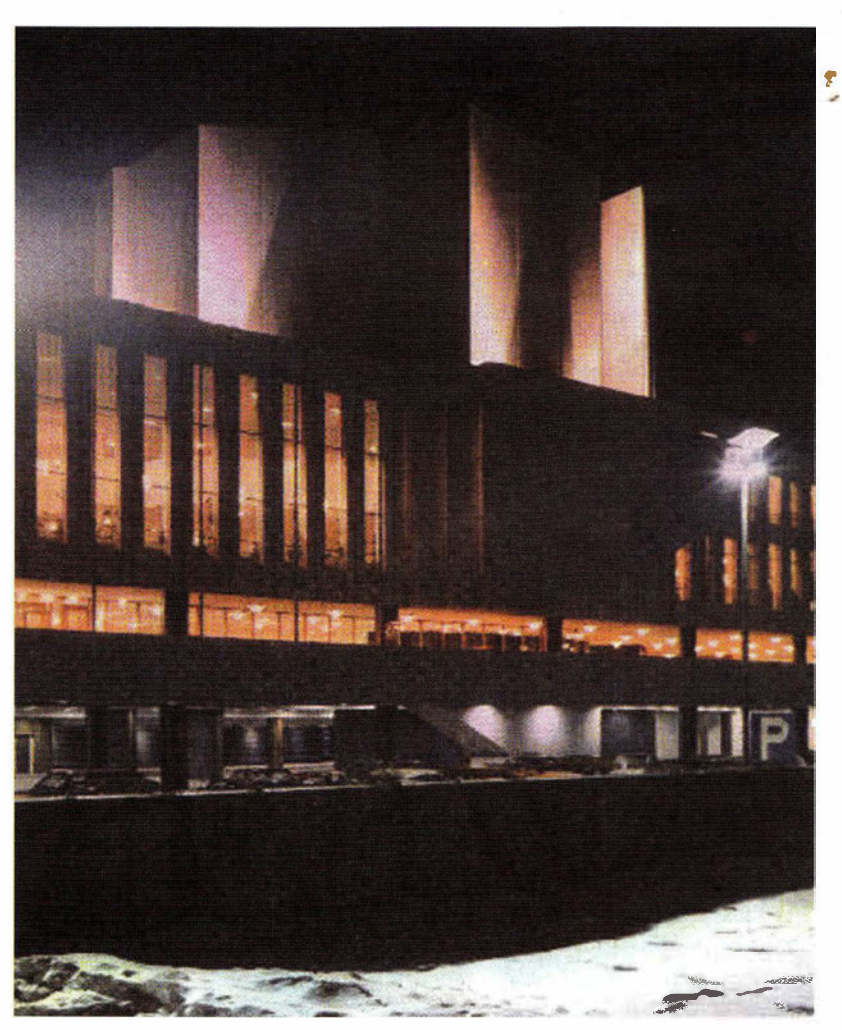
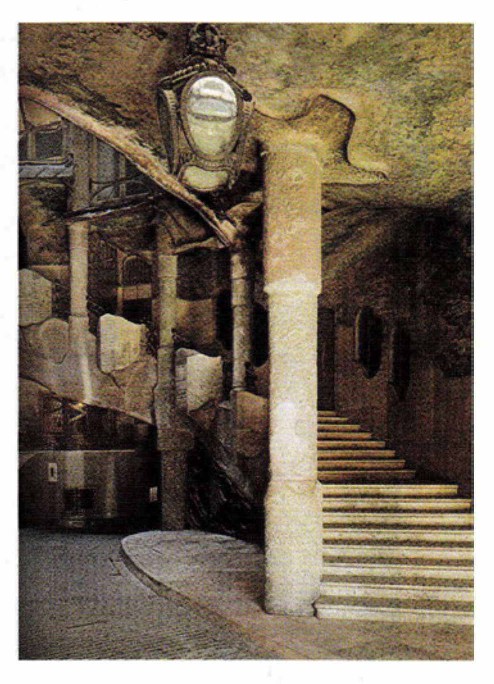


LÁMINA 11. Alvar Aalto, Casa de la Cultura, Helsinki.

COMENTARIOS

Antonio Gaudí, La casa Milá, Barcelona

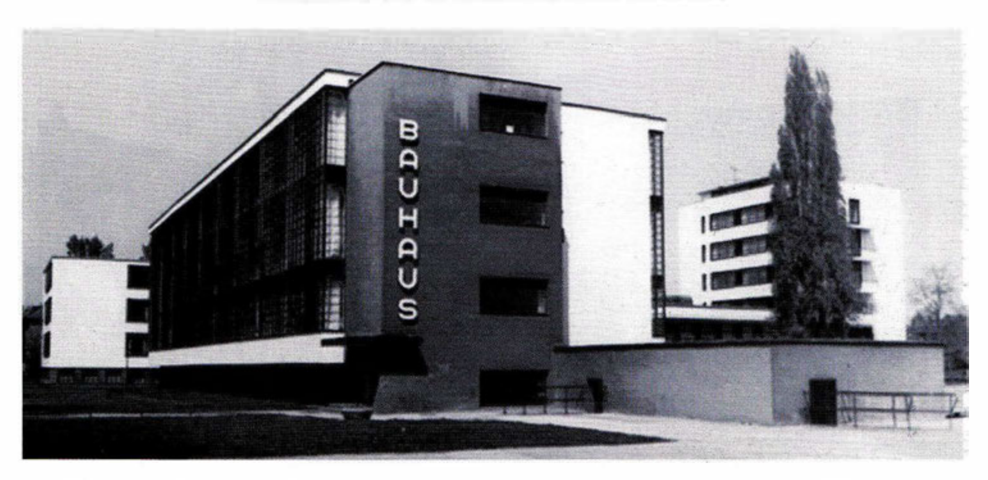




Arquitectura perteneciente el Modernismo catalán. Es una construcción de Antoni Gaudí conocida popularmente como La Pedrera, un edificio de viviendas construido para la rica burguesía industrial barcelonesa. Como se ve por su exterior toda la planta es una enorme línea curva sinuosa, igual que su ondulante fachada de piedra, donde el arquitecto, como en todas sus obras, muestra un perfecto dominio del hierro en las barandillas de los balcones. Toda la casa evoca formas naturales y orgánicas con mucho movimiento, muy simplificadas, esquematizadas, alejadas de la realidad. La línea recta no aparece por ninguna parte. Esta vez no es que la estructura del edificio se recubra «artísticamente», es que incluso la planta del mismo está diseñada de un modo decorativo. El interior, con una sinuosa escalera, también aparece decorado con las mismas formas curvas orgánicas y naturales. Como buen arquitecto modernista, Gaudí diseñaba cada uno de los detalles de la casa, desde los muebles y las vidrieras hasta la barandilla de la escalera.

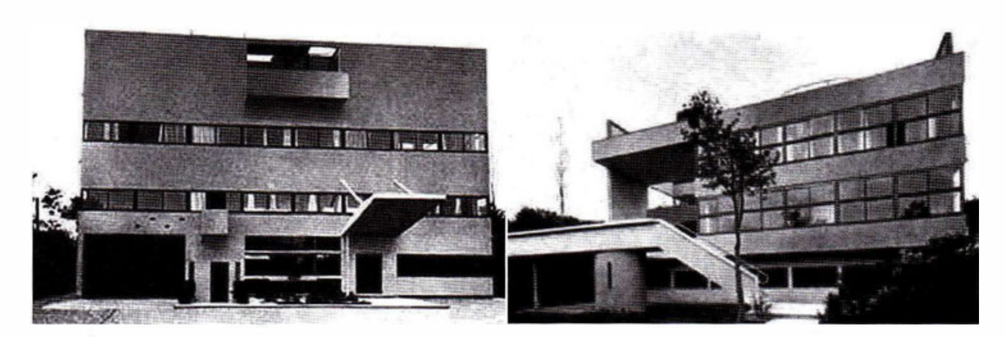


Edificio de la Bauhaus en Dessau



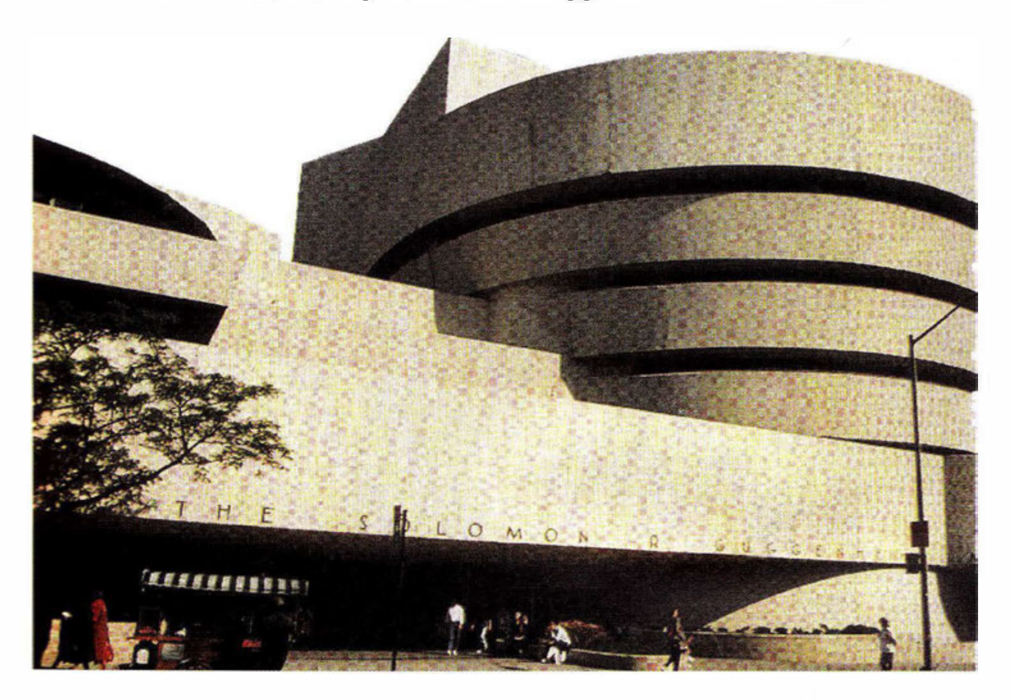
Proyectado por Walter Gropius en 1923, es uno de los primeros edificios experimentales y pronto se convirtió en un agitado centro de propaganda para toda la arquitectura y todo el diseño modernos. Se trataba de una construcción compleja como compleja era la vida pedagógica en la Bauhaus: comprende un cuerpo para la escuela y otro para los laboratorios, unidos por un puente suspendido donde se hallan las oficinas administrativas, un cuerpo bajo con grandes espacios para la vida comunitaria y un ala con cinco pisos reservados para las habitaciones de los estudiantes. En todo momento Gropius, después de haber liberado a su arquitectura de toda decoración y de todo sistema de órdenes clásicos «ficticios», utiliza un procedimiento que hace resaltar la consistencia física de los materiales: el vidrio en los espacios vacíos, enmarcado en metal, y el revoque blanco para las paredes que pone de manifiesto los valores geométricos de la construcción. La «nueva unidad» entre arte y técnica que Gropius enseña en su escuela se verifica en el edificio de la Bauhaus, porque supo hacer una construcción representativa sin alejarse lo más mínimo de la escala humana y adaptándola rigurosamente a las necesidades utilitarias.

Le Corbusier, Villa Stein, Garches, Francia



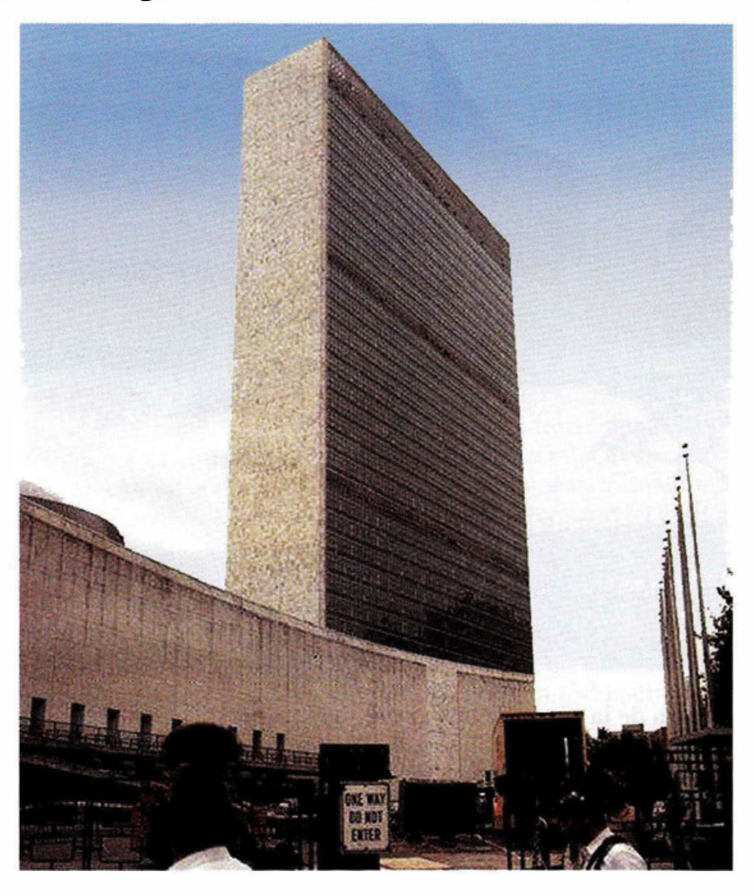
Arquitectura racionalista. Es el principio del movimiento moderno. Se trata de un edificio de Le Corbusier construido en 1927. La villa es un prisma perfecto sostenido por una serie de ligeros pilares que se colocan a una distancia regular unos de otros. Dentro de esta retícula, que es la estructura del edificio, se organizan plantas y alzados siempre ordenados por la misma red reguladora del conjunto. Se puede apreciar también que las paredes están revocadas en blanco, mientras que la carpintería metálica es de color negro. Este contraste pone aún más de manifiesto los limpios valores geométricos de la vivienda. En general, los detalles cuentan poco, aunque es una arquitectura de excelente calidad, y Le Corbusier dirige la atención al conjunto entendido como un todo perfectamente ordenado.

Frank Lloyd Wright, Museo Guggenheim, Nueva York



Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial. Es el museo Guggenheim de Nueva York realizado por Frank Lloyd Wright. Su propuesta de museo se basa en el interior en una serie de rampas en espiral que marcan un recorrido a lo largo del cual están colgadas las obras de arte. Esta impositiva estructura se traduce al exterior dando al edificio la forma que podemos apreciar en la lámina, aunque el material siga siendo el austero hormigón. En realidad, la única decoración es la propia forma del edificio, pero es una arquitectura que se aleja en cierto modo de la frialdad del racionalismo. Parece un deseo de tregua con el movimiento moderno más estricto, aunque por supuesto la forma del edificio responde perfectamente a su función. Sin embargo, está más cerca de la proporción humana y sus formas son más cálidas. De alguna manera esta construcción pretende ser una arquitectura más orgánica en la que el hombre puede intentar reencontrarse con el espacio que le rodea.

Sede de la Organización de las Naciones Unidas, Nueva York



Arquitectura racionalista posterior a la Segunda Guerra Mundial. Estamos ante el típico rascacielos con muro cortina. En 1947 se quiere hacer una sede de la ONU en Nueva York y se nombra una comisión consultiva en la que figura Le Corbusier. Éste prepara un esquema volumétrico, que la comisión acepta, proponiendo distribuir tres funciones (secretariado, asamblea general y comisiones) en tres cuerpos distintos. Finalmente el proyecto lo realizan Harrison y Abramovic. Las fachadas cortas del edificio son macizas y totalmente lisas, con un revestimiento de mármol blanco, mientras que las fachadas largas son dos inmensas superficies de cristal formadas por la repetición de un módulo-ventana bastante pequeño. La solución arquitectónica es esquemática, pero plantea el problema del rascacielos moderno formado por la indefinida repetición de un módulo a escala humana, sin someterlos a los preceptos proporcionales de la tradición.

PRÁCTICAS

1. Explique por qué la escalera de la siguiente lámina pertenece al Art Nouveau:



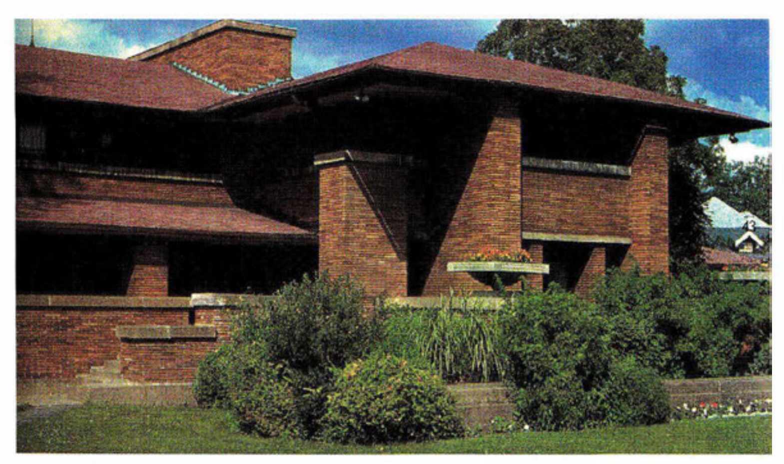
Louis Majorelle, Barandilla de escalera,
París, Museo de Artes Decorativas.

2. Recuerde las características de la arquitectura racionalista y aplíquelas al siguiente ejemplo:



Gropius y Meyer, Fábrica Fagus, Alfred, Alemania.

3. Recuerde los problemas de la arquitectura americana y las soluciones de Frank Lloyd Wright y aplíquelos a la siguiente lámina:



Frank Lloyd Wright, Edwin H. Chesey House, Oak Park, Illinois.

Tema 20

El arte en la segunda mitad del siglo XX

1. EL SUEÑO AMERICANO

Después de la Segunda Guerra Mundial, Europa no sólo parece agotada en su economía y en su política, sino también moral e intelectualmente. El gran vencedor, Estados Unidos, será el que, desde el otro lado del Atlántico, se convierta en el centro económico, político y cultural. Allí, en Nueva York fundamentalmente, de la mano de unos pintores nuevos, empeñados en liberarse de toda la tradición europea y en crear un «arte americano», nace el Expresionismo Abstracto, también llamado Action Painting (pintura de acción). *El gran momento llegó*, escribió Rosenberg, *cuando se decidió pintar...simplemente pintar*. De entrada esto supuso no sólo renunciar al problema de la existencia o no del elemento figurativo (la gran mayoría de estas pinturas son abstractas) o a los valores políticos, morales y estéticos, sino también a los «aliados intelectuales». Es decir, la nueva pintura nació, a diferencia de la mayor parte de las tendencias del siglo XX, sin un hábeas teórico escrito en el que apoyarse. Se incidía así en tres problemas fundamentales: por una parte en el propio acto físico de la pintura (el gesto, la acción de pintar), por otra en el dibujo (que derivaría hacia el signo o la pintura caligráfica), y por último, en el problema del color en el espacio. Bajo estos presupuestos la pintura se convierte en algo independiente de todo aquello que no sean sus propios ritos y materiales. Por eso aumentan las dimensiones del cuadro. El que la figura humana haya desaparecido como tema de la joven pintura americana no es algo absolutamente nuevo, pero sí lo es el hecho de que, al limitar su participación a la tarea de fabricar o disfrutar la obra, las dimensiones de esta última hayan experimentado un aumento considerable.

Pero cuidado. El Expresionismo Abstracto no es un «arte puro» en tanto en cuanto el rechazo de la figuración no se hizo «por el bien de la estética» (como podía ser el caso de Kandinsky o Klee), sino ante la necesidad de que nada obstaculizara el hecho (el acto) de pintar. El color, el signo y el cuadro son el resultado de la acción de alguien. Cualquier otra

apreciación de la obra por parte del espectador es a posteriori. Es evidente que esta alternativa del acto y del gesto presenta un cierto parentesco con las técnicas surrealistas del automatismo psíquico, que ya hemos visto, porque también en este caso el artista debe seguir su inspiración tan espontánea o instantáneamente como pueda. No se autoriza ninguna reflexión, cancelación, repetición o retoque. Estaba claro que de alguna manera estaban reivindicando la artesanía (el trabajo físico, la ejecución de la obra) frente a la idea. La imagen resultante tenía que ser, por tanto, una sorpresa (incluso para el propio pintor), lo cual introduce un segundo factor de capital importancia para el desarrollo de ciertos comportamientos contemporáneos: el azar, que ya había jugado un papel relevante en el Surrealismo. En el Action Painting lo que se mostraba era sólo el resultado de una acción sobre el lienzo; con el happening y las performances (acciones) la acción abandonará su lugar de pre-exhibición para convertirse en el propio elemento exhibido. El happening puede considerarse por tanto, en su origen, como una derivación límite de la pintura de acción y supone el abandono definitivo de los marcos y medios tradicionales, así como de los límites entre los géneros artísticos.

El principal pintor del Expresionismo Abstracto es Jackson Pollock. Pollock empezó su carrera admirando a Picasso y a Kandisnky, pero pron-

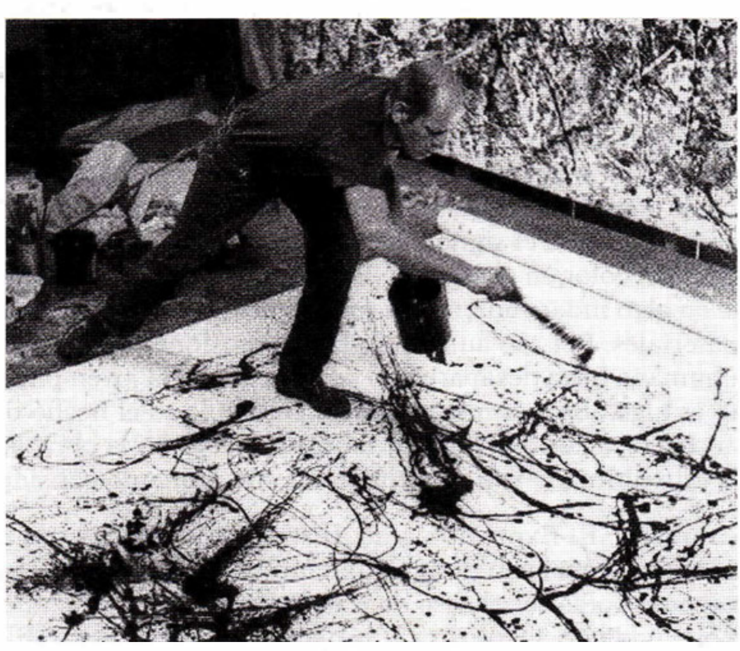


LÁMINA 1. Pollock pintando, 1950.

to se dio cuenta de que los pintores americanos se estaban equivocando al seguir el ejemplo de la pintura europea, y, a finales de los años cuarenta, empezó a pintar grandes cuadros de composición continua que, aparentemente, al final cortaba donde mejor le parecía definiendo así el lienzo definitivo (ver comentario al final del tema). Su interés se centraba en el hecho evidente de que estaba trabajando con una pintura y, en consecuencia, produjo una exageración de todos los signos pictóricos. Por eso el dripping (chorreo) de pintura directamente sobre la tela, de forma que los colores se extienden de manera relativamente aleatoria, marca el límite último de la pintura de acción.

La pintura de Rothko es, sin embargo, mucho más radical en el ámbito del color. En su estilo de madurez sus obras consisten en variaciones sobre unas cuantas formas simples, como rectángulos de colores, por ejemplo, suspendidos sobre espacios coloreados. Sus cuadros han de ser considerados, más que nada, como protoambientes bidimensionales con

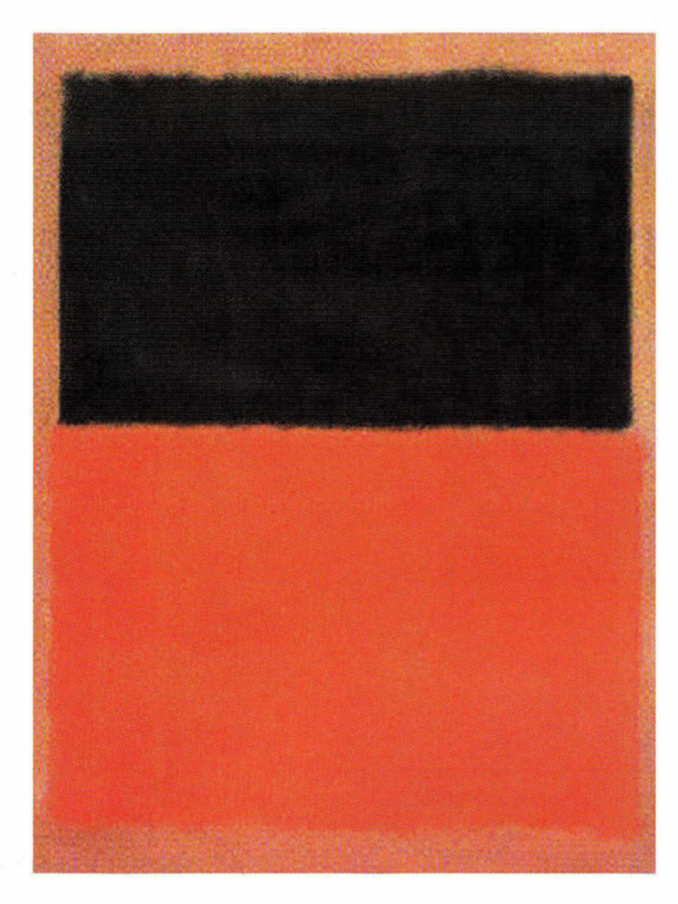


LÁMINA 2. Rothko, *Verde y naranja*, colección particular, Washington.

una doble proyección: hacia fuera por su gran tamaño y por la potencia emocional de sus amplias superficies cromáticas, y hacia adentro (del cuadro, aunque no tenga nada que ver con los procedimientos tradicionales para sugerir profundidad, tercera dimensión) por el efecto producido por su particular modo de aplicar el color, como si se tratara de infinidad de veladuras con el mismo tono, superpuestas.

Mientras tanto, en Europa, el reconocimiento de la nueva hegemonía cultural americana y la difusión del llamado Informalismo (pintura abstracta en la línea espontánea del Expresionismo Abstracto) fueron los dos hechos más significativos. En opinión de Argan, la gran diferencia entre el arte americano y el europeo reside en que lo que para éste es la consecuencia de una crisis, para aquél es el fruto de un nacimiento, de una acción y de una fuerza. Además, los pintores europeos no dudaron en utilizar materiales insólitos para su pintura, una práctica que se remontaba a la aparición del *collage* en el seno de las experiencias cubistas. Los artistas buscan ahora la expresividad del material empleado atendiendo sobre todo a su comportamiento ante la luz (opacidad, brillo) y a sus propiedades táctiles.

Uno de los pintores con más consecuencias del Informalismo europeo fue Fontana. Sus obras presentan un nuevo concepto de la espacialidad



LÁMINA 3. Fontana, *Spacial Concept*, Düsseldorf, colección particular.

como algo clave y, aunque son siempre muy intelectuales, no renuncian a la sensualidad espontánea. Son célebres sus cuadros cortados, como el que vemos en la lámina, cuyos agujeros y rajas en el lienzo pueden considerarse simplemente como signos, de un carácter improvisado y preciso al mismo tiempo, pero que también suponen un nuevo modo de entender la superficie pintada como soporte de un hueco.

También en la estela del Informalismo, aunque no comprometidos con la tendencia, desarrollan su obra dos artistas que no trabajan la abstracción pero que son fundamentales para el arte posterior: Alberto Giacometti y Francis Bacon. Gicacometti, que había empezado su carrera con los surrealistas, acabó siendo expulsado del grupo. En su escultura la figura humana es el principal estímulo. Sus obras, casi siempre de pequeñas dimensiones, presentan seres humanos excesivamente adelgazados, casi filiformes. En el campo de la escultura contemporánea no hay nada que pueda compararse a unas obras que con frecuencia se han relacionado con la filosofía existencialista.



LÁMINA 4. Giacometti, *Man Painting*, Nueva York, Museo de Arte Moderno.

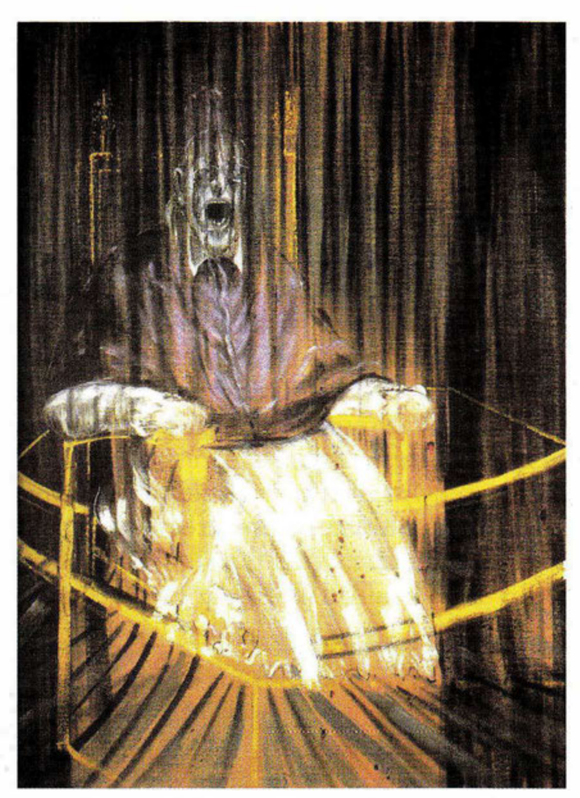


LÁMINA 5. Francis Bacon, *Inocencio X*, Nueva York, colección particular.

Por su parte, la pintura de Bacon se desarrolla desfigurando y reinterpretando las figuras. Para ello toma como base imágenes ya existentes, muchas veces del ámbito de la propia pintura (como es el caso del *Retrato de Inocencio X* de Velázquez que vemos en la lámina), para actuar a partir de ellas. Con un subjetivismo muy particular, hace marcas involuntarias sobre la tela, casi como si se tratara de una pintura abstracta, por medio de las que expresa aquello por lo que está obsesionado, la angustia humana.

En España, tras la Guerra Civil, la pintura continuaba las tendencias académicas sin ningún interés y se negaba a todo aquello que pudiera ser renovador o progresista. Sin embargo, a partir de 1948 aparecen algunos grupos gracias a los cuales se empiezan a forjar algunas tendencias vanguardistas, en especial el Informalismo, con Tapies en Barcelona a la cabeza. En la misma línea, en Madrid se creó en 1957 el grupo *El Paso*, con Manolo Millares y Antonio Saura como protagonistas fundamentales (ver comentario al final del tema).



LÁMINA 6. Tapies, *Medieval*, Rótterdam, Museo Boymans-van Beuningen.

1.1. El Pop Art

La primera reacción que se produjo contra el Expresionismo Abstracto fue una vuelta a la figuración en unos cuadros empeñados en presentar imágenes de objetos muy cotidianos con técnicas de cine, de comic, de publicidad televisada o de periódicos y revistas. El arte Pop aparece así como un movimiento artístico que bebe directamente en la iconografía del mundo urbano tardocapitalista y se apropia de los aspectos más comunes y banales del horizonte cotidiano de la sociedad industrial de consumo, para convertirlos en obras de arte. De hecho, hace suyas incluso las técnicas expresivas orientadas a fines de comunicación e inspiradas y probadas en los medios de masas, es decir, asimiladas por la sociedad.

Aunque el Pop tuvo un buen desarrollo en Inglaterra, su foco fundamental es, de nuevo, Estados Unidos, concretamente Nueva York. El verdadero punto de partida fue la obra de Jasper Johns, *Banderas america-*

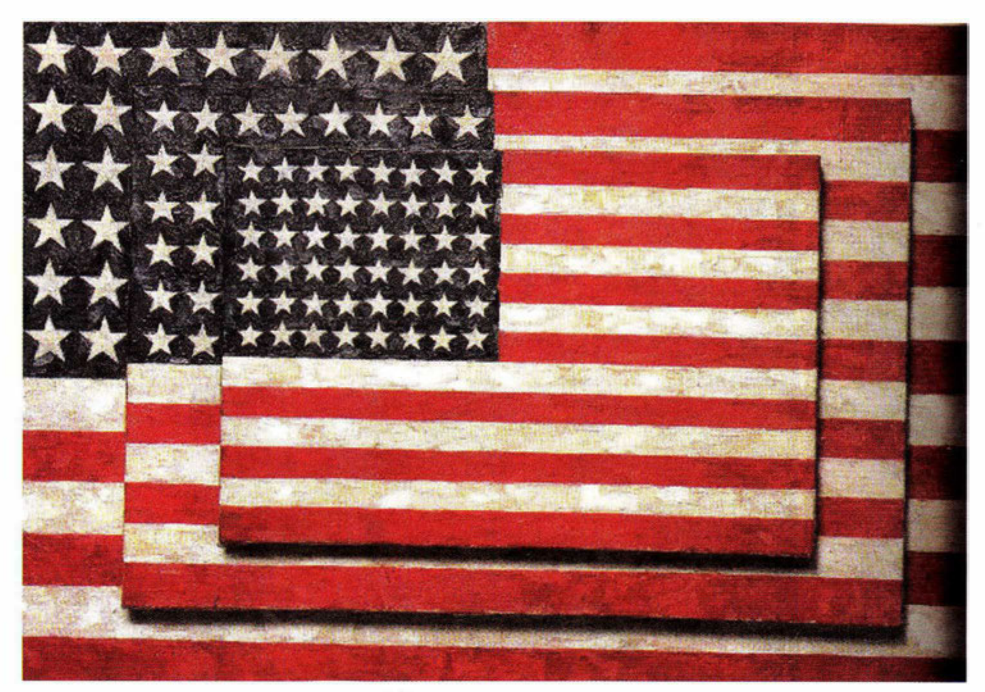


LÁMINA 7. Jasper Johns, *Banderas americanas*, Nueva York, Whitney Museum.

nas, unos cuadros bidimensionales llevados a cabo con la vieja y difícil técnica de la encáustica (pintura realizada con ceras fundidas), ahora recuperada, que representan objetos bidimensionales (banderas), con lo que Johns está cuestionando toda la historia de la pintura occidental incluida la más reciente, la de los Expresionistas Abstractos. La crítica, por supuesto, fue abiertamente negativa, aunque también tuvo defensores que veían en el Pop el primer estilo específicamente americano (capaz de conectar con la sociedad americana), es decir, el episodio más reciente y más decisivo en la lucha del arte norteamericano para liberarse de las influencias europeas.

Su principal representante es Andy Warhol con una pintura cargada de cosas «super-reales» que bombardean nuestro mundo cotidiano (ver comentario al final del tema). Su primera intención era derribar las fronteras entre el arte y la vida, convirtiendo en obras de arte objetos cotidianos o cuestionando, simplemente, el status de «obra de arte». Aunque no lo consiguió (sus pinturas, al fin y al cabo, son obras de arte), tuvo una enorme influencia en gran parte de la pintura y la escultura posteriores. Porque lo cierto es que, al final, el simple hecho de que el Pop Art sea un movimiento que se refiere a la sociedad de masas, a la sociedad de con-

sumo y a la sociedad urbana, le convierte en absolutamente moderno, e incluso en el auténtico principio de toda la modernidad del siglo XX o, al menos, en uno de sus movimientos más fructíferos.

2. LOS NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS

El tipo de abstracción radical a la que había llegado el Expresionismo Abstracto se fue alejando cada vez más del espectador y su repetición llegó a hacerla verdaderamente insustancial. Una segunda reacción, al margen del Pop Art pero también en los años sesenta, trasladó el Action Painting a una pintura abstracta fría e impersonal que fue calificada como «abstracción postpictórica» y que parece hecha a máquina con un color plano, brillante y ordenado. En la obra de artistas como Frank Stella, que estamos viendo en la lámina, la cualidad agresiva del Action Painting ha dado lugar a algo mucho más reservado, más intelectual, con unas tensiones mucho más sutiles. Es decir, era el momento de la estética formalista pura y dura, sin ninguna referencia a otras categorías de la experiencia, y que anteponía a cualquier otro atributo pictórico o escultórico el de la calidad. Pintores como Stella desafían e invierten todas las justificaciones románticas y atormentadas de la pintura gestual (Expresionismo Abstracto e Informalismo), proponiendo una nueva pintura limpia y metódica. Sin embargo, la intransigencia de los planteamientos teóricos de esta nueva abstracción provocó fenómenos de ida y vuelta alrededor de una supuesta «pureza absoluta» de la pintura que, cuanto más estrechamente se acataba, más reducía el margen de creatividad.



LÁMINA 8. Frank Stella, *Hatra I*, Chicago, The Art Institute of Chicago.

La consecuencia inmediata de toda esta depuración fue el Minimal Art, un movimiento que trabaja casi siempre en tres dimensiones, como la escultura. Desde hacía tiempo las tradicionales categorías de pintura y escultura habían venido desdibujando sus límites, y, a partir de ahora, acabará siendo difícil e innecesario adscribir muchas obras a uno u otro género. Sin duda, Robert Morris, fue el teórico más importante del grupo y sus obras, siempre determinadas por volúmenes geométricos simples estandarizados y repetidos, son de las más puras.

En la misma línea trabajan Donald Judd (ver comentario al final del capítulo) y Dan Flavin, que sabe confrontar, con una sencillez extrema, como vemos en la lámina, la materialidad del objeto «tubo» (tubos fluorescentes de neón comprados en un comercio y no creados por el artista) con la inmaterialidad del elemento «luz» que generaba color en unas estructuras estáticas y rígidas, dispuestas de modo indistinto vertical u horizontalmente.

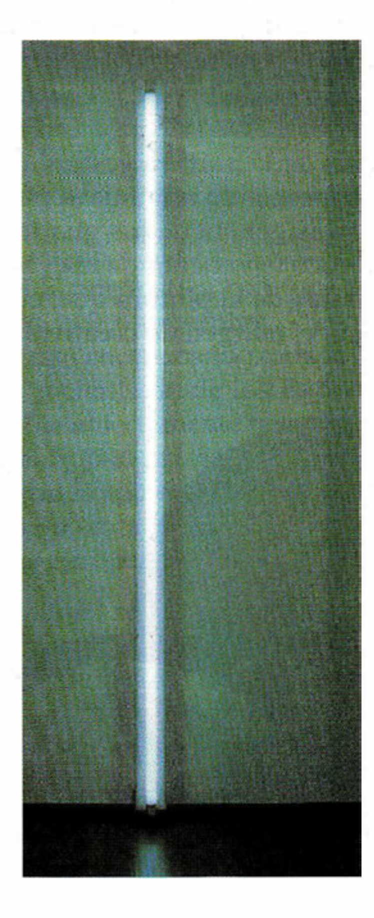


LÁMINA 9. Dan Flavin, *Sin título*, Nueva York, colección privada.

Sin embargo, en los mismos años, el arte Conceptual estaba dando un giro a todo el modo contemporáneo de entender el arte. El arte Conceptual, como su nombre indica, entiende el arte como concepto, es decir, valora la idea, el proyecto de la obra, muy por encima de su formalización (de su construcción, de que sea llevada a cabo). En sus textos, Joseph Kosuth, el primer artista teórico propiamente conceptual, presenta su idea de arte como tautología, como metalenguaje según el cual su validez dependía sólo de sí mismo, más allá de toda verificación empírica. Kosuth, desde el principio, establece una separación entre estética y arte, entre percepción y concepto, para llegar a la conclusión de que la pérdida del valor estético favorece la reducción a lo mental. Para él una obra de arte era una proposición que no ofrece ningún tipo de información sobre ningún hecho (ver comentario al final del tema). A partir de 1966 empieza a titular sus trabajos «*Arte como idea, como idea*». Consistían en simples ampliaciones de la definición en diccionarios de conceptos como «pintura», «composición», «imagen» y otros similares. Con ellos eliminaba casi por completo el objeto e incidía en su consideración del arte como una definición real de sí mismo, además de cambiar completamente el papel del espectador ante una obra de arte y el propio perfil del artista. El artista está cada vez más desinteresado por el aspecto material de la obra, considera el taller como un lugar de estudio, y valora únicamente el arte como idea con todo lo que ello suponía de negación del material, de conversión de la sensación en puro concepto y de nuevas exigencias perceptivas hacia el espectador.

También el arte Povera surge casi paralelamente al triunfo de las tendencias minimalistas. El calificativo «povera», alude, según Argan, a su cualidad de «tecnológicamente pobre en un mundo tecnológicamente rico», y su tendencia más acentuada es la de emplear elementos extraídos de la naturaleza o de la realidad social. Los medios utilizados son los más sencillos posibles, pero a la limpieza, la estabilidad y la neutralidad del Minimalismo, se oponen ahora materiales corrientes y groseros que en ocasiones incluso se deterioraban con el paso del tiempo, es decir, no pasivos, capaces de expresar por sí mismos su contenido energético. Así, los troncos de árboles, los minerales, la hierba, la grasa o el hielo (el material más efímero) serán ahora elementos de uso común.

Mientras el arte Povera recoge elementos naturales, el Land Art llevará la acción artística hasta la naturaleza, interviniendo activamente en ella. Por eso en algunas obras el acto físico de realizarlas o su degradación cobran una importancia especial.

COMENTARIOS

Jackson Pollock, *Catedral*, Texas, Dallas Museum of Fine Arts



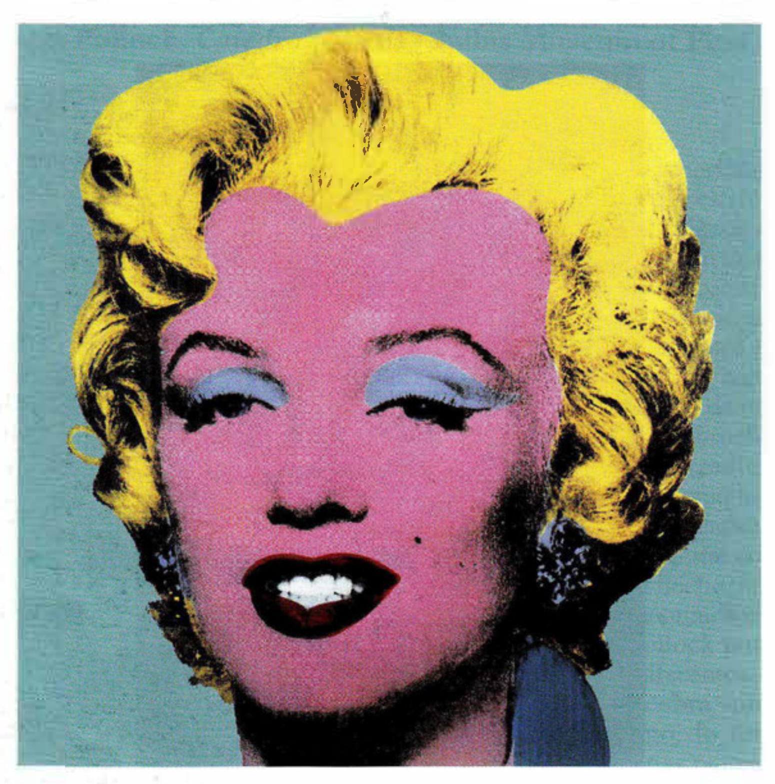
Expresionismo Abstracto americano. Años cuarenta. La búsqueda de Pollock de un arte americano diferenciado de la tradición europea, provoca en su obra una exageración de todos los signos puramente pictóricos. Es como si mirásemos a través de una cascada de pintura. Para realizar una obra, siempre de formatos enormes, Pollock ponía el lienzo en el suelo y sobre él iba arrojando pintura bien por medio de un simple goteo, bien por medio de grandes brochazos. Su obra además abandona la idea tradicional de composición, entendiendo ésta como la relación entre las partes que componen el cuadro. El diseño de su pintura no guarda relación con la forma y el tamaño del lienzo; de hecho, en la obra final, la tela está a menudo cercenada o recortada. Por ello un cuadro de Pollock puede contemplarse de maneras muy diferentes. Algunas veces se ha denominado a su obra «pintura de confrontación». Sin embargo, lo único que comunican sus lienzos son unas notas sobre la actividad del pintor, como si su propia existencia bastara, y bastara así todo lo que él crea con su acción de pintar.

Antonio Saura, *Retrato imaginario de Felipe II*, Vitoria, Museo de la Diputación Foral de Álava



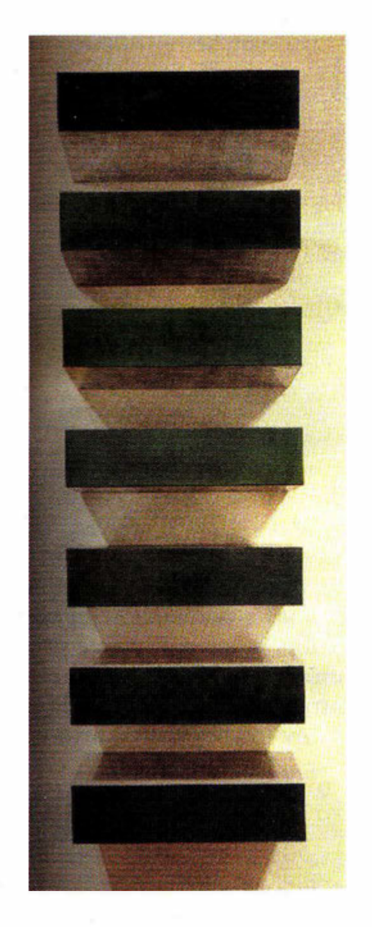
Pintura de Antonio Saura, uno de los principales componentes del grupo *El Paso* en Madrid. Saura pinta este cuadro en 1966 inspirándose en un retrato de Felipe II hecho por Sánchez Coello y conservado en el Museo del Prado. Lo que tenemos delante es una figura monstruosa: destaca el énfasis del negro en el cuerpo y el sombrero, mientras que la mirada y la energía del retrato original se han convertido en extravío y violencia. Pero a la vez que una reflexión plástica, el cuadro es también una reflexión histórica. Durante el franquismo la historia de nuestro país se manipuló a favor de la ideología dominante, especialmente el periodo del Imperio de los Austrias. Saura critica eso presentando un retrato imaginario deforme como si fuera el verdadero alma del retratado, aunque conservando el formato original del retrato real. Se trata, a pesar de ser figurativo, de un cuadro que podemos inscribir en el Informalismo, o al menos en su estela, como los de Francis Bacon, por la expresividad y el vigoroso tratamiento de las pinceladas, casi gestuales y muchas veces cercanas a la abstracción.

Andy Warhol, *Marilyn*, Zürich, Colección particular



Pintura Pop americana. Años sesenta. Como reacción a la radical abstracción que se estaba imponiendo, los artistas pop se empeñaron, con una vuelta a la figuración con imágenes muy asequibles, en presentar sus obras como cotidianas. Para ello Andy Warhol no dudó en utilizar las técnicas gráficas. Tomaba sus temas del arte «comercial» popular, y transformaba este material en arte preservando siempre su carácter «kitsch». Elegía una persona, en este caso Marilyn Monroe, o un objeto familiar y lo multiplicaba en hileras con ligeras diferencias en la impresión. Así, Marilyn se nos puede presentar en hileras distorsionada, manipulada o destruida según el artista quiera. En este sentido, desde luego, el arte Pop cuenta una historia, tanto respecto al tema y a sus conexiones, como a los cambios que experimentan los procesos gráficos. Warhol se oponía al concepto de obra de arte como pieza de artesanía hecha a mano para el experto conocedor, que además expresaba a través suyo la personalidad del artista.

Donald Judd, *Sin título*, Nueva York, Colección particular



Arte Minimal. Donald Judd abandonó en 1961 la pintura manifestando su repugnancia contra el ilusionismo y presentó sus primeros «objetos específicos», volúmenes geométricos en tres dimensiones, estructuras primarias y herméticas en formas geométricas con una unidad absoluta entre superficie, forma y color, en la línea de la limpieza y neutralidad del Minimalismo. Además, Judd recurre, como lo habían hecho otros artistas Minimal, a distintos materiales absolutamente inusuales en el campo del arte como la fibra de vidrio, el aluminio o el acero inoxidable. Los volúmenes que vemos en la lámina, adosados a la pared en perpendicular y pintados de verde (enmascarando la verdadera materialidad del objeto), son autónomos, indivisibles y perceptibles en su integridad, adaptándose plenamente al espacio expositivo.

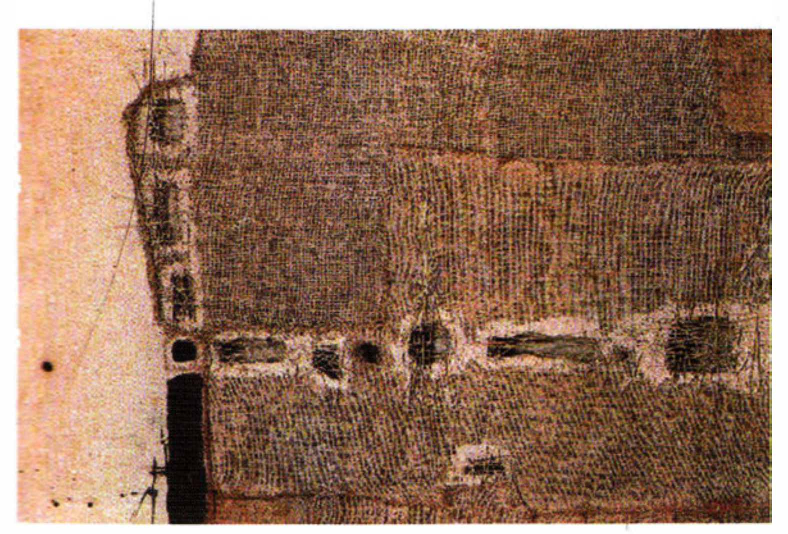
Joseph Kosuth, *Tres Martillos*, original destruido



Arte conceptual. El arte conceptual cambia radicalmente el modo de entender el arte que tiene el mundo contemporáneo, dando mucha más importancia a la idea de la obra que a su realización plástica. Este tipo de obras que Joseph Kosuth realiza hacia 1965, se titulan genéricamente *Preinvestigaciones* y en ellas un objeto cotidiano (en este caso, un martillo) es presentado en tres niveles distintos de percepción: el objeto real, su fotografía y la definición de ese objeto en el diccionario. Por este procedimiento, incluso el texto del diccionario pasa a ser un objeto desde el momento en que se «cuelga» de la pared. Al situar en un plano sin jerarquías las tres versiones de un martillo, Kosuth nos hace reflexionar sobre los objetos de arte y su representación.

PRÁCTICAS

1. Explique por qué pertenece al Informalismo el siguiente cuadro:



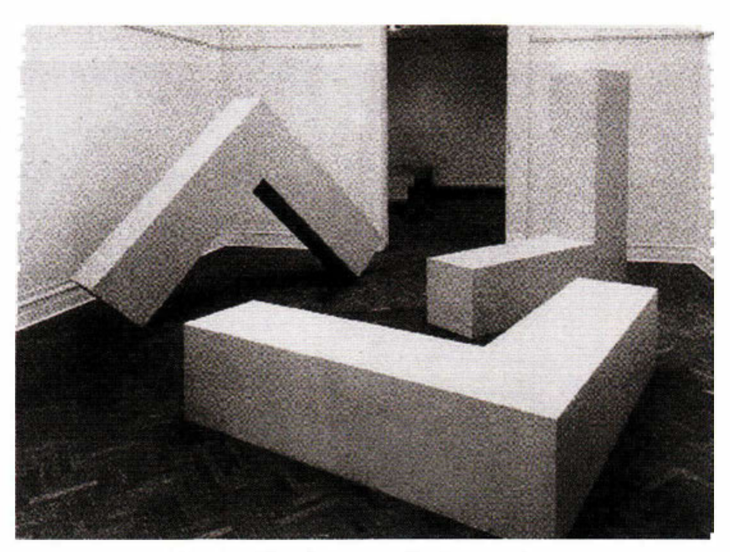
Manolo Millares, *Cuadro*, Artcurial, París.

2. Recuerde las características del Pop Art y aplíquelas a la siguiente lámina:



Lichtenstein, *Drowing Girl*, Nueva York, Museo de Arte Moderno.

3. ¿A qué movimiento de la segunda mitad del siglo XX pertenece esta obra, y por qué?



Morris, *Sin título*, original destruido.

GLOSARIO DE TÉRMINOS ARTÍSTICOS

Ábaco: Pieza cuadrangular que, colocada sobre el equino, sirve de remate al capitel.

Ábside: Espacio de planta semicircular o poligonal situado en la cabecera de una iglesia.

Absidiolo: Capilla absidial que se abre al deambulatorio y a los brazos de determinados tipos de iglesias, fundamentalmente las de peregrinación y las góticas.

Abstracto: Tipo de representación que no toma como modelo la realidad visual.

Acanto: Planta cuyas hojas sirvieron como modelo para la decoración de los capiteles corintios y compuestos.

Acuarela: Técnica pictórica que se caracteriza por la disolución de los colores en agua y su aplicación sobre papel. El efecto resultante es el de colores casi transparentes.

Adintelado: Sistema de construcción en el que solamente se utilizan elementos de cubrición horizontales.

Adobe: Material de construcción formado por tierra y paja sin cocer al fuego, sino simplemente dejado secar al aire libre. Tiene forma rectangular más o menos regular.

Aguja: Remate apuntado de gran altura que corona una torre.

Alfiz: Moldura que enmarca un arco en la arquitectura musulmana.

Alminar: Torre de las mezquitas, desde cuya altura convoca el almuédano a los fieles en las horas de oración.

Alzado: Representación de un edificio según un plano vertical.

Andito: Corredor que exterior o interiormente rodea un edificio por su parte alta.

Aparejo: Forma en la que quedan colocados los materiales en una construcción, en especial, los sillares o ladrillos de un muro.

Arbotante: Arco cuyos arranques están a diferentes alturas y que transmite hacia un estribo o contrafuerte exterior las presiones laterales de una bóveda.

Arco: Elemento o estructura curva que cubre un vano entre dos pilares o puntos fijos.

Arco de entibo: Arco utilizado como refuerzo.

Arco de medio punto: Arco que está formado por un semicírculo entero.

Arco de herradura: Arco de peralte curvo muy cerrado.

Arco fajón: Arco de refuerzo que divide las bóvedas de cañón en tramos.

Arco ojival: Arco diagonal que refuerza una bóveda.

Arco peraltado: Arco cuya altura es mayor que la mitad de su anchura.

Arco toral: Cada uno de los cuatro arcos que forman la base sobre la que se apoya el cimborrio o torre elevada sobre el crucero.

Arquitrabe: Parte inferior del entablamiento, que descansa inmediatamente sobre el capitel de las columnas.

Arquivolta: Cualquiera de los arcos concéntricos y abocinado que forman una portada.

Ataurique: Adorno hecho con yeso o estuco, típico del arte hispano-musulmán. Su diseño es de flores y follajes.

Áulico: Perteneciente a la corte o al palacio.

Balaustrada: Barandilla formada por balaustres, columnillas de formas mixtas curvas y rectas.

Baldaquino: Estructura arquitectónica destinada a cubrir el altar.

Baptisterio: Lugar en las iglesias donde está la pila bautismal. // Edificio, por lo común de planta centralizada, próximo a un templo y generalmente pequeño, donde se administraba el bautismo.

Basa: Parte inferior de la columna, sobre la que descansa el fuste.

Bestiario: Repertorio de animales fantásticos.

Bodegón: Género pictórico conocido también como «naturaleza muerta». En él se plasman seres inanimados (objetos y alimentos). Por extensión, se denomina a la parte de una obra mayor en la que aparece esta temática.

Bóveda: Sistema de cubrición de perfil curvo.

Bóveda de arista: La que resulta del cruce de dos bóvedas de cañón de la misma altura.

Bóveda de cañón: La que resulta de la prolongación espacial y de forma lineal de un arco de medio punto.

Bóveda de crucería: La formada por dos nervios o arcos que se cruzan en diagonal y que sirven de base a la plementería. No necesita un soporte continuo ya que su presión se concentra en los cuatro puntos de arranque de los arcos.

Bulto redondo: Se llama así a la escultura que no está adosada a un muro.

Busto: Representación de la parte superior de una figura humana, que tiene como límite el nacimiento de los brazos y el pecho.

Cabecera: Parte de la iglesia, situada a oriente, en la que se encuentra el altar.

Capitel: Parte superior de la columna que corona el fuste y sobre la cual descansa el arquitrabe o el arco, según los estilos.

Cella: Parte principal de un templo pagano en la que se colocaba la estatua de la divinidad a la que estuviera consagrado.

Celosía: Placa calada que cierra cualquier tipo de vano, que permite ver el exterior pero impide la visión del interior.

Cimacio: Pieza en forma de tabla que remata el capitel.

Cimborrio: Construcción abovedada sobre el crucero, generalmente en forma de torre polígona.

Collage: Técnica y cuadro que resulta de pegar distintos materiales (papeles, madera, arena...) sobre un soporte.

Collarino: Moldura entre el fuste y el capitel de una columna.

Contrafuerte: Pilastra saliente en el paramento de un muro para fortalecerlo, normalmente en el punto donde gravita el empuje de una bóveda interior.

Cornisa: Elemento voladizo con molduras, o coronamiento compuesto de ellas que sirve de remate a un cuerpo de edificio.

Cripta: Capilla subterránea.

Crucero: Nave transversal de una iglesia que forma los brazos de la cruz y es de la misma altura que la nave central.

Cúpula: Bóveda semiesférica que cubre un espacio circular.

Cúpula falsa: Cúpula realizada por aproximación de hiladas.

Deambulatorio: Pasillo que rodea el presbiterio y cuya altura es la misma que la de las naves laterales. Recibe también el nombre de *girola*.

Dintel: Soporte horizontal que apoya sus extremos en las jambas de un vano.

Donante: Persona que financia una obra y aparece representada en ella.

Dovela: Cada una de las piezas de piedra que forman un arco. La central se llama clave.

Enjuta: Cada uno de los triángulos o espacios que deja en un cuadrado un arco inscrito en él.

Equino: Cuerpo principal del capitel, entre el collarino y el ábaco.

Escala: Proporción que existe entre una representación y el modelo real.

Escorzo: Representación que extiende las cosas en sentido perpendicular u oblicuo al plano del cuadro o superficie sobre la que se pinta.

Esgrafiado: Decoración del muro con motivos que repiten una plantilla sobre yeso.

Esquemático/a: Sistema de representación que reduce el modelo a sus líneas fundamentales o más significativas.

Estilizar: Alargar y simplificar los elementos constitutivos de una figura.

Estribo: Elemento arquitectónico que, aislado o adosado a un muro, sirve para contrarrestar los empujes.

Filigrana: Técnica de orfebrería que consiste en soldar a una base metálica hilos o gránulos de oro o plata.

Friso: Elemento del entablamento, situado entre el arquitrabe y la cornisa, que suele estar cubierto de decoración escultórica.

Frontón: Remate arquitectónico en forma de triángulo. Aparece siempre en la parte superior de las fachadas o sobre puertas y ventanas.

Fuste: Elemento vertical de la columna, entre la basa y el capitel.

Gárgola: Desagüe en saledizo que suele representar figuras fantásticas. Impide que las aguas deterioren los muros o vidrieras.

Grutescos: Motivo decorativo escultórico en el que aparecen temas vegetales, animales y fantásticos entrelazados.

Guache: Técnica pictórica similar a la acuarela, basada como ésta en la disolución de los colores en agua y que tiene como soporte el papel. La diferencia fundamental con la acuarela es que los colores del guache son más intensos.

Heráldico: Motivo decorativo relacionado con los escudos de armas.

Hormigón: Material de construcción que consiste en una mezcla de piedras irregulares, cantos rodados, cal, arena y agua.

Hornacina: Hueco limitado por arriba en forma de arco, que se suele dejar en el fondo de una pared maestra en las fábricas para colocar en él una estatua o un jarrón, y a veces en los muros de los templos para colocar un altar.

Iconografía: Identificación y descripción de los temas de las artes figurativas, las figuraciones que comprenden y sus cambios en el tiempo o en los diversos ámbitos culturales.

Imposta: Saliente que separa dos plantas o cuerpos del muro en un edificio.

Intercolumnio: Espacio entre dos columnas contiguas.

Intradós: Cara inferior de un arco o bóveda.

Jamba: Laterales verticales de un vano.

Lacería: Tipo de ornamentación geométrica basada en el cruzamiento de líneas que forman figuras estrelladas o poligonales.

Litografía: Proceso que consiste en delinear imágenes con sustancias aptas para absorber materias grasas (el lápiz litográfico), sobre piedra calcárea; se trata luego ésta con un ácido que hace hidrófilas las partes no protegidas por los trazos del lápiz, la tinta a imprimir (que es grasa) se adhiere solamente a dichas partes y bajo la prensa pasa a la hoja destinada a la reproducción. Este proceso fue inventado a finales del siglo XVIII y estuvo muy extendido durante el siglo XIX.

Luz: Anchura de un vano.

Machón: Pilar de grandes dimensiones.

Mampostería: Construcción realizada con sillarejos dispuestos de forma irregular.

Mausoleo: Monumento funerario de grandes dimensiones.

Megalítico: Construido a base de piedras de grandes dimensiones.

Miniatura: Pintura de pequeño tamaño, realizado sobre pergamino, vitela, etc., con acuarela, polvos de oro, plata y goma arábiga.

Mocárabes: Decoración que semeja a las estalactitas, pero a base de formas prismáticas.

Modillón: Pieza salediza destinada a soportar una cornisa, el arranque de un arco o el vuelo de una galería.

Mosaico: Técnica que consiste en incrustar en una superficie unas teselas hasta formar un dibujo predeterminado.

Naturalismo: Sistema de representación figurativa que trata de representar lo más fielmente posible el modelo natural.

Nave: División longitudinal de un espacio que se logra mediante líneas de columnas que sostienen un entablemento o arquerías.

Óculo: Pequeña ventana de vano circular.

Orden clásico: Conjunto de normas que regulan las proporciones de las columnas y las relaciones entre éstas y otras partes del edificio.

Orfebrería: Técnica de trabajo artístico con metales y piedras preciosas.

Ova: Motivo decorativo en forma de huevo con la parte más estrecha hacia abajo.

Pantocrátor: Nombre con el que se designa a la representación de Dios Hijo como principio y fin del universo. Aparece entronizado en actitud de bendecir sosteniendo un libro en su mano izquierda, rodeado por el Tetramorfos (los cuatro Evangelistas).

Paramento: Aspecto externo y disposición de los elementos que forman un muro.

Parteluz: Columna delgada que divide en dos un hueco o ventana.

Pechina: Cada uno de los triángulos esféricos dispuestos en los arcos torales que sostienen la cúpula.

Perspectiva: Sistema de representación espacial que intenta crear tres dimensiones dando profundidad a la pintura.

Pilar: Soporte vertical exento, de sección cuadrada o poligonal. Se denomina *compuesto* cuando lleva adosadas columnas o semicolumnas.

Pilastra: Remate apiramidado de un contrafuerte, estribo o muro, decorado con motivos vegetales o geométricos.

Pincelada: Forma en la que queda el color en el cuadro al aplicar el pincel.

Planta: Dibujo que representa un edificio siguiendo un corte horizontal en altura de un metro aproximadamente.

Plementería: Conjunto de los paños que componen una bóveda de crucería.

Plinto: Pieza cuadrada sobre la que reposa la base de la columna.

Predela: Parte inferior de un retablo, generalmente dividida en compartimentos, en la que se desarrollan escenas de la vida de los santos, la Virgen, etc., en relación o no con la escena pintada en el retablo.

Presbiterio: Área del altar mayor de una iglesia, normalmente a nivel superior al común del edificio y reservado a los ministros del culto y a sus familiares.

Refectorio: Comedor de un monasterio.

Retablo: Obra arquitectónica casi plana que se coloca detrás del altar mayor de las iglesias. Puede estar realizado en piedra, madera o metal y lleva como decoración esculturas, pinturas, o esculturas y pinturas al mismo tiempo. El retablo se divide en bloques verticales y horizontales, donde se colocan las obras que lo decoran.

Rosetón: Vano circular de gran diámetro con tracerías decorativas caladas.

Sarcógrafo: Sepulcro de piedra utilizado en la inhumación de cadáveres.

Sfumato: Técnica pictórica que consigue difuminar los contornos de las figuras y los objetos. Este efecto borroso y la falta de nitidez en las líneas crean la sensación de efecto atmosférico, como si hubiese masas de aire que separan al espectador de las figuras pintadas en el cuadro.

Sillar: Piedra tallada de formas perfectamente regulares.

Sillarejo: Piedra apenas tallada con formas irregulares.

Sillería: Obra arquitectónica realizada con sillares.

Sitial: Asiento de ceremonia, especialmente el que usan en actos solemnes personas de alta dignidad.

Tabernáculo: Lugar destinado a guardar la Sagrada Forma en las iglesias cristianas. Tiene forma de pequeño templo y se construye con técnicas arquitectónicas.

Tambor: Cuerpo circular o poligonal que sostiene una cúpula o bóveda cupulada.

Taracea: Adorno de ebanistería hecho con pedazos menudos de chapa de madera en sus colores naturales, o de madera teñida, hueso o marfil, concha, nácar y otras materias.

Terracota: Obra figurativa realizada en barro cocido.

Tesela: Fragmento de piedra, pasta vítrea, terracota o metal que se utiliza para formar un mosaico.

Tetramorfos: Representación de los cuatro evangelistas por medio de sus símbolos: San Mateo con el hombre, San Marcos con el león, San Lucas con el toro, y San Juan con el águila.

Tímpano: Espacio semicircular o de perfil apuntado en las portadas de las iglesias entre el dintel y la arquivolta inferior.

Tramo: Cada una de las partes en que se divide una bóveda por medio de los arcos fajones. Por extensión, cada una de las partes en que se dividen las naves de la iglesia que corresponden a las divisiones de la cubierta.

Trasdós: Cara superior de un arco o bóveda.

Triada: Grupo de tres.

Tribuna: Galería sobre la nave lateral de una iglesia, de la misma anchura que aquélla, que sirve para aumentar la capacidad del edificio para los asistentes a las funciones religiosas. Comunica con la nave central a través de vanos con arquerías.

Triforio: Conjunto de ventanas con arquerías que se abren en el grosor del muro entre los arcos de separación de las naves central y lateral y los grandes ventanales superiores.

Trompa: Bóveda voladiza fuera del parámetro de un muro que sirve para sostener una cúpula.

Veladura: Técnica pictórica que consiste en superponer dos colores, el superior transparente, para lograr efectos de cambio de tonalidad del inferior.

Voluta: Elemento decorativo en forma de rollo en espiral que aparece fundamentalmente en el capitel jónico.